

В. КОСТИН

ОСТ

В. КОСТИН

ОСТ

(ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ)

•

„ХУДОЖНИК РСФСР“
ЛЕНИНГРАД · 1976

© Издательство «Художник РСФСР» • 1976

К $\frac{80102-116}{М\ 173(03)-75}$ 454-75

ВСТУПЛЕНИЕ

Художественная жизнь в начале 1920-х годов в нашей стране была очень бурной, сложной и многообразной. В то время возникали многочисленные художественные направления, группировки, общества, появлялись новые теории, системы, взгляды, обычно облекаемые в форму деклараций, манифестов, воззваний.

Вся эта взбудораженная, яркая, противоречивая и творчески очень активная жизнь художников проходила в условиях все более ощутимых завоеваний Великой Октябрьской социалистической революции и ее идей, в условиях ломки и страстной борьбы мировоззрений, взглядов, представлений, в столкновении классов, в размежевании, перестройке и объединении огромных масс и групп людей и все более активного включения этих масс в строительство необычайной, открывающей необозримые горизонты новой жизни страны.

Несмотря на всю пестроту художественной жизни первых годов революции, в ней все более ощущалось организующее влияние партии и только что сформированного народного правительства. В первые же месяцы после установления Советской власти Совет Народных Комиссаров, казалось бы, до предела занятый борьбой с поднявшей голову контрреволюцией и интервенцией, в период «самой напряженной, самой острой, до бешенства, до отчаяния острой классовой борьбы и гражданской войны» [1], оказывал неустанное внимание вопросам культуры и развитию искусства. Более того, сам Владимир Ильич Ленин не только через Народный Комиссариат просвещения и А. В. Луначарского, но и непосредственно занимался вопросами, связанными с жизнью и творческой деятельностью художников. Уже 12 апреля 1918 года он подписал декрет об упразднении Академии художеств [2]; 3 июня — декрет о национализации Третьяковской галереи [3]; 12 июля — декрет о закрытии Московского художественного общества [4]; 30 июля — постановление Совета Народных Комиссаров о постановке памятников великим деятелям социализма и революции, а также философам, ученым, писателям, поэтам, художникам, композиторам и артистам [5]; 24 сентября — декрет о регистрации, приеме на учет и охранении памят-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, с. 192.

[2] В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 3-е, дополненное. М., «Художественная литература», 1967, с. 571, 572.

[3] Там же, с. 573.

[4] Там же.

[5] Там же, с. 574, 575.

ников искусства и старины, находящихся во владении частных лиц, обществ и учреждений [1].

Два решения Совета Народных Комиссаров о постановке памятников и установлении на зданиях надписей и цитат явились началом практического осуществления идеи В. И. Ленина о монументальной пропаганде. Достаточно сказать, что только в Москве за один 1918 год было поставлено тринадцать временных памятников, среди них К. Марксу и Ф. Энгельсу, М. Робеспьеру, Ж. Жоресу, С. Н. Халтурину, Г. В. Плеханову, а также многочисленные рельефные доски с надписями и изображениями. В. И. Ленин уделял очень большое внимание этому делу. Он негодовал, если постановка памятников затягивалась, вызывал к себе ответственных лиц, слал телеграммы и распоряжения, вникал в процесс осуществления принятого правительством постановления, требовал, проверял, настаивал. В телеграмме А. В. Луначарскому 18 ноября 1918 года, после доклада Н. Д. Виноградова о бюстах и памятниках, он писал: «Объявляю выговор за преступное и халатное отношение, требую присылки мне имен всех ответственных лиц для предания их суду. Позор саботажникам и ротозеям» [2]. Можно только поражаться прозорливости Владимира Ильича, так энергично и настойчиво проводившего в жизнь план монументальной пропаганды, который, по существу, не только направил усилия художников к глубоко идейному, гражданственному по своему содержанию творчеству, но и открыл большой путь к созданию современного прогрессивного монументального искусства.

И дальше в последующие годы В. И. Ленин неоднократно занимался вопросами, касающимися художественной жизни, культуры, искусства. Здесь нам важно остановиться на двух из них, имеющих непосредственное отношение к изобразительному искусству, а именно — на постановлении Совета Народных Комиссаров о Московских высших государственных художественно-технических мастерских, принятом 29 ноября 1920 года и подписанном В. И. Лениным 18 декабря 1920 года, и на посещении им коммуны вхутемасовцев 25 февраля 1921 года.

Вхутемас, в недрах которого возникло в 20-х годах большинство новых художественных группировок, в том числе и Общество станковистов, являющееся предметом нашего исследования, был создан как высшая художественная школа совершенно нового типа. В его основу была заложена идея синтеза искусства и техники, творчества и мастерства, желание воспитать художника-гражданина, связанного с широкими массами трудящихся и отдающего свои силы, знания и талант делу революции, делу народа. Педагогическая система Вхутемаса должна была обеспечить подготовку живописцев, графиков, скульпторов и архитекторов, а также

[1] В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 3-е, дополненное. М., «Художественная литература», 1967, с. 576, 577.

[2] Там же, с. 503.

художников — мастеров высшей квалификации для промышленности, художников-конструкторов и, говоря современным языком, дизайнеров, социалистическое мировоззрение которых и их профессионализм должны были полностью отвечать требованиям нового общества. Недаром В. И. Ленин задержал подписание уже утвержденного Советом Народных Комиссаров постановления, после того как обнаружил исчезновение бывшего в предварительном проекте пункта об обязательном преподавании на всех курсах политической грамоты и основ коммунистического мировоззрения. Это показывает, что В. И. Ленин, утверждая организацию нового высшего художественного учебного заведения, придавал особое значение воспитанию в нем не просто профессионала, а художника, духом и сердцем своим принадлежащего новому обществу, преданного делу революции.

И действительно, революционная одержимость вхутемасовцев была большой и яркой. В этом сам Владимир Ильич убедился, посетив с Надеждой Константиновной Крупской через два с половиной месяца после подписания постановления о Вхутемасе коммуну-общежитие Вхутемаса, в которой была дочь известной революционерки Инессы Арманд Варя Арманд. В беседе с вхутемасовцами, судя по опубликованным воспоминаниям участников этого события, В. И. Ленин в шутливой форме, иронизируя, не соглашаясь с «левыми» взглядами молодежи, говорил о необходимости учиться у классиков, но обещал все же почитать о новом искусстве и тогда уже поспорить. Как вспоминает участница встречи художник Л. Райцер, «в беседе Владимира Ильича с нами, в его вопросах и замечаниях сквозила мысль о необходимости критически усвоить все, что было лучшего в культурном наследии прошлого, и на этой основе создать новую, социалистическую культуру» [1].

Эта мысль была в основе положения Ленина о культурной революции в нашей стране и связана с его непримиримым отношением к ошибочным и вредным теориям Пролеткульта о создании особой классовой пролетарской культуры, искусства и науки самим пролетариатом. Резко возражая против этих идеалистических взглядов, идущих от старых махистских ошибок А. А. Богданова — идеолога Пролеткульта, Ленин писал о том, что «пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре» [2]. В. И. Ленин говорил также, что «нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм. Нужно взять всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем. А эта наука, техника, искусство — в руках специалистов и в их головах» [3].

---

[1] Л. Райцер. Незабываемая встреча. — «Московский художник», 1971, 25 февраля.

[2] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304.

[3] Там же, т. 38, с. 55.

В то же время В. И. Ленин придавал исключительно большое значение предоставлению рабочим, крестьянам и их детям самых широких возможностей в области художественного творчества. В известной беседе с Кларой Цеткин Ленин говорил о том, что «каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего. [...] Необъятно велика разбуженная и разжигаемая нами жажда рабочих и крестьян к образованию и культуре. Не только в Питере и в Москве, в промышленных центрах, но и далеко за этими пределами, вплоть до самых деревень» [1].

Вследствие этой ленинской политики партии в области искусства, практически осуществляемой главным образом через Наркомпрос, в искусство пришло множество молодых рабочих, крестьян, интеллигентов, жаждущих получить знания. Кроме того, немало уже зрелых художников разных направлений изъявляли желание работать для Советской власти, для народа.

Художники всех групп и течений были привлечены к исключительно важной и огромной работе по художественному оформлению революционных праздников. Состоявшаяся в 1967 году в Государственной Третьяковской галерее выставка «Агитационно-массовое искусство первых лет Октябрьской революции» со всей наглядностью и убедительностью показала воистину большую художественную значительность этого яркого, боевого искусства, показала, как широк был круг художников, осуществлявших оформление революционных праздников. Наряду с именами Б. М. Кустодиева, А. Н. Бенуа, К. С. Петрова-Водкина, Н. А. Касаткина, С. Т. Коненкова, М. В. Добужинского, В. И. Шухаева, С. В. Герасимова, П. В. Кузнецова, Н. М. Чернышева, А. В. Лентулова, П. П. Кончаловского, мы встречаем имена Н. И. Альтмана, Л. М. Лисицкого, К. С. Малевича, М. З. Шагала, В. Е. Татлина и Н. М. Суетина.

Художники разных направлений привлекались также к росписи агитпоездов и трамваев, к выпуску огромного числа плакатов на различные политические и бытовые темы — ликвидация неграмотности, содействие фронту, сбор вещей у населения для госпиталей, проведение недели ребенка и т. д.

При всей напряженности гражданской войны и борьбы с интервентами немало художников занималось производством предметов быта, в частности, выпуском фарфоровых изделий, высокое художественное качество которых давно уже признано во всем мире.

Но как бы активно художники ни участвовали в агитационно-массовом искусстве, в журналах и газетах, в оформлении поездов и трамваев, в создании политических плакатов, все же вопросы, проблемы и задачи

---

[1] Цит. по К. Цеткин. Воспоминания о Ленине. В сб.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 3-е, дополненное. М., «Художественная литература», 1967, с. 662—664.

станкового искусства были в поле пристального внимания Наркомпроса и его изоотдела, руководимого Д. П. Штеренбергом, и не переставали волновать многих художников. Об этом со всей убедительностью свидетельствует организация в Москве в 1918—1921 годах двадцати одной государственной художественной выставки. Их анализ показывает, что в огромном большинстве это были выставки, составленные из произведений реалистов самых разных групп, начиная с К. А. Коровина, Н. А. Касаткина, В. Н. Бакшеева, С. Ю. Жуковского, П. И. Келина, Н. П. Крымова, М. Х. Аладжалова и кончая сторонниками новых тенденций в реалистическом искусстве П. П. Кончаловским, Р. Р. Фальком, С. В. Герасимовым, В. Н. Чекрыгиным, В. А. Фаворским. Три выставки были смешанными, в них участвовали вместе с реалистами представители крайне левых течений — В. В. Кандинский, А. М. Родченко, И. В. Клюн. Наконец, одна выставка состояла целиком из работ беспредметников и конструктивистов и одна — из работ сторонников экспрессионизма и примитивизма.

Но, кроме этих государственных выставок, на которых участвовало более семисот художников, в 1918—1921 годах прошло около тридцати других, обычно смешанных по своему составу выставок, организованных профсоюзом работников искусств, Отделом народного просвещения Моссовета, а также разными группами и объединениями, с участием в них более тысячи художников.

Эти факты полностью опровергают легенду о якобы замершей творческой жизни в период военного коммунизма и гражданской войны. Наоборот, поражает исключительная творческая активность самых разных художников и их стремление найти свое место в совершенно новых, небывалых социально-исторических условиях.

Следует рассмотреть творческую деятельность художников тех лет хотя бы в общих чертах, со стороны ее содержания, ее социальной направленности и художественной значимости.

Большинство живописцев, придерживающихся традиционных форм реалистического искусства, продолжали экспонировать работы с привычными для авторов темами и сюжетами, в основном лирические пейзажи этюдного характера, семейные портреты и камерные жанровые картинки. Участниками большинства выставок 1918—1921 годов были главным образом или только что окончившие Училище живописи, ваяния и зодчества и московское Строгановское училище молодые живописцы, или более зрелые художники, члены больших объединений предреволюционной России — Товарищества передвижных художественных выставок, Союза русских художников и Московского товарищества художников. В канун Октябрьской революции эти объединения находились уже в известном упадке, несмотря на то, что на выставках еще участвовали такие мастера, как В. М. и А. М. Васнецовы, В. Н. Бакшеев, В. К. Бялыницкий-Бируля, Г. К. Савицкий, К. Ф. Юон, К. А. Коровин, А. Е. Архипов, С. А. Виногра-

дов, С. Ю. Жуковский, А. С. Степанов. Однако общий уровень выставок определялся в значительной степени работами большего числа подражателей, эпигонов, усвоивших лишь приемы и манеры мастеров, но не способных углубить и развить сложившиеся еще в начале века традиции так называемой московской школы живописи.

Все эти художники довольно активно продолжали выступать и на многочисленных выставках в первые годы после установления Советской власти, но содержание большинства их произведений было далеким от современной жизни. Поражало на этих выставках обилие шаблонных мотивов: «Последний снег», «Посерело», «Похолодало», «Терраса, освещенная солнцем», «Последний луч», «В старом поместье», «На рыбалке», «Забытый уголок», «В усадьбе», «Гостиная» и тому подобные. Лишь к началу 1922 года из среды этих художников выделилась группа, увидевшая возможность дальнейшего плодотворного творческого развития на основе обращения к новым темам и сюжетам, правдивого изображения фактов, событий и явлений современной жизни народа, строящего социалистическое общество. Именно эта группа организовала Ассоциацию художников революционной России (АХРР), выросшую в огромную художественную организацию и получившую широкое признание. Однако начало этого движения относится уже к следующему периоду и будет рассмотрено в связи с новыми факторами, определявшими художественную жизнь страны и дальнейшее развитие советского изобразительного искусства.

Наибольшую творческую активность в первые революционные годы (1918—1921) проявили представители новаторских, так называемых левых течений и групп, прежде всего художники, получившие широкую известность еще до Октябрьской революции — В. В. Кандинский, К. С. Малевич, В. Е. Татлин, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. В. Лентулов, Р. Р. Фальк, и более молодые ищущие художники — А. М. Родченко, Л. С. Попова, А. А. Веснин, А. А. Экстер, Н. А. Удальцова, А. Д. Древин, Д. П. Штеренберг, Эль-Лисицкий, Г. Б. Якулов, братья В. А. и Г. А. Стенберги. Именно они и их многочисленные ученики и последователи в первые же месяцы после победы Советской власти открыто и целиком связали свое искусство с революцией, правда, как известно, проявляя тенденцию объявить свои экспериментаторские поиски в области отвлеченной художественной формы, свои теории нового искусства, свои изобретения высшими достижениями современной художественной культуры. Именно эти художники развили в рассматриваемый период огромную деятельность во всех областях и видах искусства. Они с большой готовностью и энтузиазмом принялись за организацию художественной жизни страны на новых, по их мнению, революционных началах, отдали свои силы пропаганде средствами изобразительного искусства коммунистических идей и насущных задач Советской власти, приступили к полной реформе художественного образования и теоретическому обоснованию нового, революцион-

ного искусства, к выработке положений о современной художественной культуре, к нахождению объективных, как они говорили, закономерностей и основных элементов художественного языка.

Все эти кратко охарактеризованные особенности художественной жизни Москвы первых годов революции предшествовали формированию в последующие годы многих новых направлений и творческих объединений художников, среди которых видное место заняло в 20-х годах Общество станковистов, история возникновения которого, определение его принципов и характеристика его деятельности будут рассмотрены в следующих главах.

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ОБЩЕСТВА СТАНКОВИСТОВ И ЕГО ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ

После окончания гражданской войны наступил новый период в революционной жизни страны, о начале которого В. И. Ленин, определяя четыре этапа пролетарской революции, писал: «4-й этап. Антанта вынуждена прекратить (надолго ли?) интервенцию и блокаду. Неслыханно разоренная страна едва-едва начинает оправляться, только теперь видя всю глубину разорения, испытывая мучительнейшие бедствия, остановку промышленности, неурожаи, голод, эпидемии.

Мы поднялись до самой высокой и вместе с тем до самой трудной ступени в нашей всемирно-исторической борьбе» [1].

Страна приступила к перестройке экономики. Началось восстановление разрушенного хозяйства и подведение через нэп экономического «фундамента» для начала строительства нового социалистического здания. Во всех областях и сферах жизни общества, в том числе и в области искусства, началась глубочайшая по своему содержанию перестройка форм и методов работы, учебы, деятельности миллионов людей всех профессий, социальных групп, классов.

В этих условиях в художественной жизни страны возникла общая для всех художников тенденция к определению своего пути и места в строительстве нового общества. В этом общем движении активно участвовали созданные в то время государственные и общественные организации и учреждения, не только практически, но и теоретически помогающие творческой перестройке художников.

Именно такого рода учреждения имели самое непосредственное отношение к творческому формированию и сплочению некоторой части молодых художников, впоследствии организовавших Общество станковистов. Прежде всего это был изоотдел Наркомпроса, затем — Институт художественной культуры (Инхук), 1-е и 2-е Государственные свободные художественные мастерские, Вхутемас и Музей живописной культуры. Каждое из этих учреждений оказало то или иное идейное и художественное влияние на этих молодых людей, жизненно и духовно сблизив и в конце концов объединив их.

Изоотдел Наркомпроса был организован в Петрограде 29 января 1918 года. По предложению А. В. Луначарского его возглавил Д. П. Штеренберг, который позже в 1924 году, и стал председателем правления Общества станковистов. Вскоре и в Москве образовалась художественная

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, с. 103.

коллегия, обладающая теми же правами, что и петроградская. Здесь председателем коллегии стал В. Е. Татлин, а в ее состав входили П. В. Кузнецов, И. И. Машков, К. С. Малевич, Н. А. Удальцова, С. В. Ноаковский, С. Т. Коненков, В. В. Кандинский, Р. Р. Фальк, А. И. Шевченко и другие. В дальнейшем состав изменился, и в связи с переездом правительства в Москву отдел возглавил Штеренберг.

Деятельность изоотдела в те годы была обширной и чрезвычайно напряженной. Отдел практически осуществлял ленинский план монументальной пропаганды в тяжелейших для разоренной страны условиях, когда нахождение даже самых, казалось бы, простых материалов — гипса, камня, дерева, гвоздей, красной ткани, красок — являлось сложной, иногда почти неразрешимой проблемой. При саботаже части интеллигенции отдел сумел привлечь к оформлению празднеств, к революционной агитации и пропаганде, а также к полной реформе художественного образования и организации свободных мастерских во многих городах, к сохранению художественных ценностей, к созданию новых музеев большое число художников разных направлений, педагогов, искусствоведов.

Теперь, по прошествии более пятидесяти лет, после выхода в свет многих исторических исследований и организаций выставок уже полностью доказана необоснованность обвинения изоотдела в однобокой «левацкой» художественной политике, как будто бы проводимой отделом. В условиях того времени каждый человек, изъявивший желание работать с Советской властью, представлял большую ценность и сразу привлекался руководством к организационной и творческой деятельности. Но поскольку именно ищущие художники-новаторы (некоторые — крайне левых направлений) и художественная молодежь, еще только начинающая свой путь, не выжидая, с самых первых дней приняли революцию, многие из них и оказались наиболее активными участниками и организаторами художественной жизни страны. Вполне естественно, что в своей деятельности они осуществляли и проводили свои взгляды на искусство, свои принципы.

Однако само руководство Наркомпроса привлекало к работе художников самых разных групп и течений, не считая ни одно из направлений главным, основным, но «утверждая ту истину, что новое пролетарское и социалистическое искусство может быть построено лишь на фундаменте всех приобретений прошлого» и «оказывая в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства» [1]. Это поощрение новаторских устремлений имело исключительно большое значение в сближении позиций ищущей молодежи с задачами и целями Наркомпроса. Следует, однако, сказать, что эта позиция вызвала у многих, в том числе у части молодых художников, придерживавшихся традиционных форм искусства, насторо-

[1] Тезисы художественного сектора НКП и ЦК Рабис об основах политики в области искусства. — В сб.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 99, 100.

женное, а иногда и враждебное отношение к деятельности изоотдела. Именно на этой почве и распространилась легенда о якобы однобокой левацкой политике, проводимой этим отделом.

Во всех начинаниях изоотдела ищущая молодежь, и среди них все будущие члены ОСТа, принимала самое непосредственное, действенное участие, касалось ли это выполнения и выпуска плакатов-трафаретов по ликвидации неграмотности, содействия фронту, борьбе с голодом, или участия художников в промышленности или в связи с реформой художественного образования, организации более чем в двадцати городах Государственных свободных художественных мастерских, или участия в работе одиннадцати коллективов художественного труда и среди них в «Агитплакате», «Живскульптархе», «Обмоху». Многие будущие члены ОСТа не только практически поддерживали эти начинания изоотдела, но некоторые из них, в частности Л. Я. Вайнер и Н. Ф. Денисовский, непосредственно работали в самом аппарате изоотдела. Это имело значение в истории зарождения Общества станковистов.

Деятельность изоотдела не могла развиваться без теоретического ее обоснования, тем более важного, что в то время вообще в жизни общества, а в искусстве в особенности, возникало множество теорий как результат развернувшейся классовой борьбы, столкновения мировоззрений, идеологий, взглядов. На многочисленных дискуссиях, в декларациях, в докладах, в выступлениях говорилось о сущности искусства вообще о новом пролетарском искусстве, о художественной форме, о традициях и новаторстве, о художественной культуре. Многие из этих теорий не имели какой-либо научной основы и выражали лишь сугубо субъективные взгляды и домыслы отдельных художников и небольших групп. Но в то же время была тенденция и к нахождению объективных закономерностей, но главным образом в области художественной формы. Одну из таких попыток предпринял и изоотдел еще в начале своей деятельности, выработав «Положение о художественной культуре». Основным тезисом этого положения явилось утверждение, что «понятие художественной культуры содержит в себе по самому смыслу слова культуры, как деятельности активной, момент творческий; творчество предполагает создание нового, изобретение; художественная культура есть не что иное, как культура художественного изобретения» [1]. Однако в «Положении» ничего не говорилось о содержании этих изобретений. Объективными же признаками художественной ценности однобоко утверждались лишь элементы художественного языка — материал, цвет, пространство, время, техника и так далее.

После этой первой попытки теоретической разработки вопросов искусства изоотдел в мае 1920 года основал в Москве Институт художественной

[1] Положение отдела изобразительных искусств и художественной промышленности НКП по вопросу о художественной культуре. — В сб.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М. — Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 63.

культуры (Инхук), целью и задачей которого были аналитические исследования основных элементов как отдельных искусств, так и искусства в целом. Первая его программа, составленная В. В. Кандинским, конечной целью имела исследование воздействия элементов искусства на психику человека, а исходным пунктом должен быть анализ средств каждого отдельного вида искусства. Программа открывала дорогу психоаналитическому методу в искусстве и была направлена на раскрытие содержания синтетического (монументального) искусства. Она получила известность, поскольку была одобрена А. В. Луначарским, и оказала свое влияние на некоторую часть молодых художников. Вскоре, однако, в Инхуке возобладали совершенно иные теории, провозглашавшие «материальную самодовлеющую вещь» как субстанцию творчества»[1], но понимаемую не только в практическо-жизненном ее бытии, но и в эстетическом смысле, как объект «чистого» искусства. Но и эта концепция, оказав свою долю влияния на формирующуюся молодежь, продержалась недолго. На смену ей пришел конструктивизм, провозгласивший борьбу со всеми формами и видами станкового искусства. Однако и конструктивизм был переходной стадией к теории производственного искусства как художественной деятельности, единственно нужной пролетариату в его строительстве социалистического общества. 25 ноября 1922 года двадцать пять художников, среди которых были А. А. Веснин, А. М. Лавинский, Л. С. Попова, А. М. Родченко и другие, отказались от «чистых» форм искусства, признали станковизм изжитым, а свою деятельность в этой сфере бесцельной. Они призвали всех художников идти в производство, к непосредственному деланию на заводах предметов, машин и вещей, нужных пролетариату. Появилось много статей, докладов и даже несколько книг теоретиков производственного искусства — Н. Тарабукина, Б. А. Кушнера и О. М. Брика на темы: «От мольберта к машине», «От картины к ситцу», «Картина умерла» и т. д.

Вместе с переходом в 1922 году Инхука в состав Академии художественных наук позиции производственников в институте окончательно закрепились. Тем самым была углублена теснейшая связь Инхука с Вхутемасом. Большинство членов Инхука были профессорами мастерских, и они же, еще в первый период, разрабатывая программы основного отделения, архитектурного и производственных факультетов Вхутемаса, обосновывали принципы так называемых «дисциплин» по цвету, пространству, линии и объему, обязательных для прохождения студентами всех факультетов.

Воздействие всех этих теорий на вхутемасовцев было прямым и очень заражающим, поскольку провозглашались они их непосредственными учителями и руководителями. Но в то же время в 1922 году в московском

[1] Институт художественной культуры. Отчет о деятельности Инхука. — В сб.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М. — Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 139.

Вхутемасе и в самом Инхуке появились и совершенно иные тенденции, связанные со все возрастающим интересом среди самых разных групп художников к образно-содержательному изобразительному искусству. В известной мере эти тенденции, помимо других важных причин, о которых будет сказано позже, возникли как реакция на конструктивизм, вещизм и производственность.

На диспутах во Вхутемасе возникали горячие споры профессоров и преподавателей живописи с «производственниками». Некоторые члены Общества станковистов вспоминают теперь один из таких диспутов, на котором Д. П. Штеренберг, руководивший живописной мастерской во Вхутемасе, резко обрушился на О. М. Брика и в знак протеста против новой линии руководства Инхука, объявившего борьбу со станковизмом, вышел из его состава. Вышли из Инхука также Б. Д. Королев, А. Д. Древин, Н. А. Удальцова, И. В. Клюн и другие. Орган художественного отдела Главполитпросвета «Вестник искусств» так характеризовал разгоревшуюся борьбу: «Если прежде противоречия среди живописцев левого лагеря вызывались различными эстетическими направлениями, то теперь предметом серьезного раздора является иное.

Левые раскололись на два лагеря. Одни отстаивают станковую живопись и видят в ней самоценные элементы живописного мастерства. Они настаивают [на том], что живопись, как таковая, не умрет и будет развиваться. Сторонников этого течения называют «станковистами». Другие решительно выступают против изобразительного искусства, как такового, заявляя, что после пролетарской революции стыдно серьезно защищать искусство вообще. Здоровые основы живописи, как-то: цвет, линию, плоскость и ее формы — они переносят из сферы спекулятивной деятельности (картины) в область реального дела, практического строительства. Они называют себя конструктивистами и ставят перед собой задачи найти коммунистическое выражение материальных сооружений.

Искусство, с их точки зрения, так же опасно, как и религия. Если религия — опиум народа, то искусство — угар. Религия держала массы в темноте и рабской покорности, когда господствующие классы эксплуатировали трудящихся. Искусство посягает на свободу раскрепостивших себя масс, увлекая их в чертоги прекрасного. Искусство пронизано самым реакционным идеализмом. Материалистичным оно быть не может» [1].

В борьбе с подобными, крайне левацкими взглядами и теориями, опасными для искусства, стали объединяться художники разных направлений, стоящие на позициях станковизма, начиная со сторонников конкретно-изобразительного, образного искусства и кончая последователями так называемого абстрактного станковизма (К. С. Малевич, И. В. Клюн, И. Кудряшев и другие).

---

[1] И. М. Художники и производство. Обзор. — «Вестник искусства», 1922, № 5, с. 25.

Эти острые разногласия и борьба противоречивых теорий, направлений, методов происходила во всех кругах и группах художественной интеллигенции и, пожалуй, с особым ожесточением и непримиримостью среди молодежи и в том числе среди учащихся 1-х и 2-х Государственных свободных художественных мастерских и вхутемасовцев. Причем здесь наблюдалась или особенно быстрая смена взглядов и теорий, или почти фанатическая вера в однажды открывшиеся истины и преданность им. Именно здесь и начинался обычно сложный процесс формирования художника, рождалось его личное понимание задач искусства и делался выбор своего пути в искусстве.

Столь большое значение Государственных свободных художественных мастерских и Вхутемаса в формировании молодых художников, в том числе и всех остовцев, объясняется особым характером этих учебных заведений, возникших лишь в результате осуществления давно уже назревавшей реформы художественного образования.

Но две эти художественные школы оказали на учащихся очень разное воздействие в силу большого различия их педагогических систем и методов обучения, хотя для многих вхутемасовцев переход из Государственных свободных художественных мастерских в художественно-технические мастерские (Вхутемас) был настолько внешне незаметен, что некоторые из них до сих пор считают начало учебы во Вхутемасе не с 1920 года, когда он был организован, а с 1918 года, когда возникли 1-е и 2-е Государственные свободные художественные мастерские. 1-е мастерские были организованы на базе бывшего Строгановского художественно-промышленного училища, а 2-е — на основе бывшего московского Училища живописи, ваяния и зодчества. В них мог поступить любой человек, желающий получить специальное художественное образование, без какого-либо экзамена в течение всего года. Более того, всем без исключения учащимся мастерских предоставлялось право выбирать руководителя по художественным предметам, а также возможность работать и без руководителя. И действительно — в 1-х мастерских была мастерская без руководителя. На эти в достаточной мере анархические порядки Наркомпрос вынужден был согласиться, поскольку невозможно было в то время противостоять исключительной активности самих учащихся, желающих не только учиться, но и учить своих учителей.

Все же главной особенностью Государственных свободных художественных мастерских было предоставление всем школам и основным направлениям современного изобразительного искусства возможности участия в воспитании молодежи. Поэтому, в случае количественного перевеса мастерских какого-либо одного направления, Наркомпрос, исправляя положение, назначал, вопреки результатам выборов, руководителями некоторых мастерских художников других направлений.

В мастерских отсутствовали единые программы, хотя студентам, или, как их официально называли, подмастерьям, читались крупными искусствоведами и специалистами лекции по истории искусства, по социологии и эстетике, пластической анатомии, технологии живописи. Метод воспитания в мастерских был индивидуальным. Каждый профессор готовил молодежь к самостоятельной творческой жизни на основе своего личного педагогического и художественного метода, своего понимания задач искусства. При всей анархичности системы 1-х и 2-х мастерских в них были испробованы разные методы и в том числе метод, близкий по сути эпохе Возрождения, когда каждый известный мастер, подготавливая себе помощников, достигал большого совершенства в чисто профессиональном их воспитании, что при наличии таланта рождало новых крупных художников, а при отсутствии больших способностей — хороших ремесленников и исполнителей.

В мастерских искали связи искусства с практическими потребностями нового общества, прежде всего в агитационно-пропагандистской работе, в театрально-зрелищном искусстве, в оформлении празднеств, клубов, красных уголков, киосков и так далее. В живописных мастерских С. В. Малютина, А. Е. Архипова, К. А. Коровина развивали традиции московской школы живописи, идущие от мастеров Союза русских художников. В мастерских Р. Р. Фалька, А. В. Лентулова, А. И. Шевченко, П. П. Кончаловского воспитание студентов шло главным образом через освоение ими французской художественной культуры. К. С. Малевич вел своих «подмастерьев» от усвоения импрессионистического метода к последовательному изучению всех основных направлений, вплоть до супрематизма. В мастерской В. В. Кандинского проводилась иная последовательность обучения, начиная с изучения статичной и двигающейся натуры, через композиционные предметные построения к свободной живописной гармонизации цветоформы. В. Е. Татлин развивал у своих учеников чуткое восприятие материала и его свойств, учил конструктивному построению форм в их взаимодействии со средой и пространством.

Почти все будущие члены ОСТа учились у разных руководителей мастерских: А. В. Вильямс у К. А. Коровина и П. П. Кончаловского, К. А. Вялов у В. В. Кандинского и А. В. Лентулова, С. А. Лучишкин у А. Е. Архипова, Ю. А. Меркулов у И. И. Машкова, И. Кудряшев у К. С. Малевича. Затем большинство из них, в связи с реорганизацией мастерских, перешло во Вхутемас. Здесь студент, обучавшийся на каком-либо факультете, мог заниматься по отдельным предметам на других факультетах. Кроме того, на двухгодичном основном отделении все студенты получали общепластическое образование, изучая элементы художественной формы — цвет, объем, линию, пространство, материал. Прохождение этих дисциплин повышало у студентов требовательность к пластической стороне произведений, воспитывало более строгое отношение к композиционно-простран-

ственному построению картин, рисунков, иллюстраций, театральных макетов и архитектурных сооружений.

Очень большое значение в формировании многих вхутемасовцев имел теоретический курс композиции, который для всех факультетов читал В. А. Фаворский. Основная идея курса заключалась в объяснении законов пластически целостного, взаимосвязывающего все элементы и функционального построения любого произведения, будь то книга или картина, стул, ткань или фреска. Будучи в течение трех лет ректором Вхутемаса, В. А. Фаворский наиболее полно проводил в эти годы педагогическую систему института. С его именем связаны рождение и расцвет московской школы гравюры на дереве, что также сказалось на развитии многих вхутемасовцев, в том числе и нескольких остовцев.

Во Вхутемасе получило большое распространение творческое участие художников в изменении внешнего вида предметов быта, орудий труда, что привело к возникновению особого вида искусства, называемого сейчас дизайном, без которого уже немыслима наша современная художественно-техническая культура. Особую роль в определении принципов дизайна сыграли два мастера — А. М. Родченко и Эль-Лисицкий, с деятельностью которых связана высокая культура художественного конструирования, свойственная многим воспитанникам Вхутемаса, которые в дальнейшем работали в области оформления книги, празднеств, выставок, в архитектуре, в театре, также в текстильной и мебельной промышленности и т. д.

На живописном факультете Вхутемаса, имевшем три отделения — станковое, монументальное и театрально-декорационное, — при наличии достаточно четко и подробно разработанных программ продолжал действовать принцип индивидуальных мастерских, где руководитель готовил будущих живописцев, опираясь больше всего на свой собственный педагогический опыт и на свой творческий метод.

Особенно настойчиво этому следовали профессора станкового отделения. Здесь преподавали художники, связанные в основном с двумя большими художественными объединениями — с бывшим «Бубновым валетом» и «Маковцем». Они были принципиальными последователями французской живописной культуры, прививая эту культуру своим многочисленным ученикам. Это обстоятельство очень важно для правильного понимания острых противоречий, возникших внутри института, а затем в творческих объединениях.

Дело в том, что, кроме приверженцев специфической, свободной, яркой, густой и насыщенной живописности в духе искусства французских мастеров, блестяще представленных в двух известных московских собраниях — Щукинском и Морозовском, досконально изученных многими студентами, во Вхутемасе развивались и совсем иные тенденции, а именно: увлечение многих студентов четкой графической формой, плакатностью, строгой линейностью и аскетической ограниченностью цвета.

Сосуществуя, эти две линии, два разных типа художественного восприятия мира, сталкиваясь, или резко отрицали одна другую или взаимодействовали. Это приводило к тому, например, что немалое число студентов-графиков пыталось работать в живописи, создавая подчас большие, выразительно и крепко нарисованные картины, но плакатно-плоскостные по своему пластическому решению, иногда очень упрощающему образ, а иногда неожиданно обогащающему содержание произведений. Это противоречие методов и попытки их преодоления порождали множество внутренних конфликтов и в то же время создавали в студенческой среде атмосферу соревнования. Не учитывая всего этого, нельзя будет полностью понять, почему объединилась группа студентов, состоящая, с одной стороны, из прирожденных живописцев, а с другой — из одаренных графиков, чтобы организовать Общество станковистов, а также нельзя понять серьезных внутренних противоречий, возникших уже в самом начале создания общества.

При всем необыкновенном разнообразии сторон и особенностей Вхутемаса, только в общих чертах обрисованных мною, в целом его педагогическая система подготавливала художника-общественника и гражданина, активного участника жизнестроения нового общественного строя страны. Последовательно изучая разные элементы искусства, молодые художники приходили в конце обучения к ясному пониманию целостности искусства, формирующего сознание людей через картину или скульптуру, через книгу или театральную декорацию при условии их образно-пластического художественного решения. В революционной по своему духу демократической среде Вхутемаса формировались социально-активные и идейно устремленные художники. Желание найти новые пути в искусстве было преобладающим среди студентов, и эти их поиски приводили к постепенному объединению в отдельные группы с явно выраженным в каждой группе определенным направленческим содержанием. Некоторые группы быстро распадались, но те из них, которые возникали вокруг профессоров, оказались более прочными, например группа учеников П. П. Кончаловского и И. И. Машкова организовала общество «Бытие», просуществовавшее семь лет, ученики А. В. Лентулова, Г. Б. Якулова и А. М. Родченко объединились в Общество молодых художников (ОБМОХУ). Но, вообще говоря, на процесс организации той или иной группы влияли многие факторы — иногда жизненно случайные — товарищество и дружба, иногда связанные с каким-либо общим увлечением, например театром или поэзией.

В процессе возникновения Общества станковистов увлечение некоторых его членов театром имело существенное значение. Началось с того, что в 1922 году, когда обнаружились актерские способности и интерес к театру у ряда вхутемасовцев и их друзей со стороны, стали думать о том, чтобы организовать что-то вроде самодеятельного театра, небольшую труппу, с целью осуществить зародившиеся у них идеи. Вдохновителем и руководи-

телем группы стал С. Б. Никритин, молодой, ищущий художник, с ясно выраженной способностью к теоретическому обоснованию искусства, оказавший вообще заметное влияние на многих своих товарищей по Вхутемасу. Вторым активным членом группы был С. А. Лучишкин, который одновременно с обучением во Вхутемасе занимался в Институте декламации, а позже в Институте слова у профессора В. Сережникова. В состав группы, кроме них, вошли: артистка Театра им. Мейерхольда А. Амханицкая, артисты А. Богатырев и А. Свободин, художники П. В. Вильямс и и Л. Резник. Были близки этой группе артисты В. Н. Яхонтов и Е. А. Тяпкина.

В 1923 году в Доме печати группой была осуществлена экспериментальная постановка «Трагедия А. О. У.», представлявшая композицию из чисто пластических движений и отдельных речевых звуков. В оформлении постановки впервые в театре (параллельно мейерхольдовской «Земле дыбом») были применены динамические конструкции, своего рода универсальный сценический станок, сделанный Н. А. Тряскиным, макет которого получил потом на ряде выставок высокую оценку. По существу это была одна из первых в истории театра попыток создания абстрактного спектакля.

Театр назвали, по предложению С. Б. Никритина, Проекционным. Это название имеет определенный смысл и непосредственное отношение к разрабатываемой в то время Никритиным и его друзьями теории, или, лучше сказать, платформе, на основе которой должен был строиться их творческий метод и их совместные выступления на выставках. По этой теории художник не является производителем вещей быта и искусства, а только создателем их проекций, то есть замыслов, концепций, планов, экспериментов; создателем лишь самих методов, на основании которых будут делаться вещи миллионами людей, то есть почти каждым человеком. В своего рода программе, написанной несколько позже, они объявили, что «искусство есть наука об объективной системе организации материалов» [1].

Этот метод группа распространила и на свой театр, который она рассматривала как проекцию вообще любого массового театра в любой стране, поскольку его спектакли строились не на текстовом материале, а на движении, на динамической конструкции и на эмоциональном содержании самодовлеющего речевого звука в его наиболее «чистом» виде.

При всей теоретической слабости основных положений «проекционизма» следует, однако, сказать, что он, как и некоторые другие течения 20-х годов, на десятки лет определил возникновение одного из модных направлений в современном западноевропейском искусстве, так называемого концептуализма.

---

[1] Каталог. 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. М., 1924, с. 9.

В 1924 году Проекционный театр осуществил в Доме Союзов еще одну постановку по трагедии А. Б. Мариенгофа «Заговор дураков», в которой сюжетная, смысловая сторона была разрушена. Сценическая площадка с динамической конструкцией Н. А. Тряскина была построена в центре зала. Стульев не было, и зрители смотрели спектакль стоя. Постановка полностью провалилась, но ее увидел А. К. Гастев, который предложил труппе перейти в возглавляемый им Центральный институт труда, где принципы отвлеченного сценического действия своеобразно использовались для пропаганды научной организации труда (НОТ). Под разными названиями труппа проекционистов просуществовала до 1932 года.

Одновременно с театром организовалась и группа художников-проекционистов. В ее состав вошли, кроме С. Б. Никритина и С. А. Лучишкина, А. А. Лабас, З. Комиссаренко, М. И. Плаксин, К. Н. Редько, Н. А. Тряскин, А. Г. Тышлер. Следует сразу сказать, что здесь зародилась одна из ячеек будущего ОСТа. Эта группа еще в 1922 году выступила со своими работами на выставке в Музее живописной культуры на улице Воровского (где помещается ныне Союз писателей СССР). Выставку проекционистов заметил один из самых объективных критиков того времени и глубокий исследователь искусства 20-х годов Я. А. Тугендхольд. В одном из январских номеров газеты «Известия» за 1923 год была опубликована его статья о выставке[1]. Анализируя общее состояние живописи тех лет и критикуя теорию «производственников» о ненужности пролетариату станкового искусства, критик писал: «Реакция против эстетизма, против картины в золотой раме, украшавшей буржуазную гостиную, привела к крайности обратной — к отрицанию живописи вообще...» Однако критик считал, что рабочий класс вряд ли удовлетворится только художником производства, «едва ли согласится с тем, что живопись — «бесцельное» дело». Критик считал, что «для бодрости в борьбе нужен праздник для глаз, нужны глубокие радости цвета, нужны картины и фрески общественных зданий, заражающие могучей эмоциональной силой цвета». Поэтому критик предлагал ввиду «угрожающего бойкота живописи [...] приветствовать усилие вернуться к разработке цветовых задач». Именно попытки углубленной работы над цветом он приветствовал в работах проекционистов. И хотя критик считал, что это еще лабораторные опыты молодых художников, «но это уже маленький шаг вперед из четырех стен лаборатории наружу, к плоти и крови живого мира. Шаг вперед — от односторонности чисто красочного супрематизма Малевича и бесцветного конструктивизма Татлина».

Выставка, получив таким образом известное признание в печати, имела и чисто практический успех, поскольку почти все экспонированные работы

---

[1] Я. Тугендхольд. Выставка в Музее живописной культуры. — «Известия», 1923, 10 января.

Наркомпрос включил в состав выставки советского искусства в Берлине — первой советской выставки за рубежом.

Организация выставки проекционистов не в каком-либо ином помещении, а именно в Музее живописной культуры была далеко не случайной. Дело в том, что с деятельностью музея были связаны почти все будущие члены ОСТа, и именно он явился одним из важных факторов первоначального объединения всего основного состава общества.

Музей был основан Наркомпросом в 1919 году как показательно-педагогический музей современного искусства; он располагался в старом особняке на Волхонке. Коллекция музея, состоящая почти исключительно из произведений художников новых, левых направлений и групп, была приобретена закупочной комиссией Наркомпроса. В июне 1921 года музей был закрыт, а картины переданы на хранение в музейное бюро Наркомпроса. Осенью 1922 года после переговоров с Литературно-художественным институтом музей был снова открыт на Поварской, 52 (ныне здание правления Союза писателей СССР), но новых приобретений, ввиду отсутствия средств и тяжелейшего положения страны, больше не было и пополнялся он лишь за счет обмена с другими музеями и из запасов Государственного фонда. До 1922 года первыми заведующими были сначала В. В. Кандинский, затем А. М. Родченко. Но уже с июля 1922 года заведующим стал еще совсем молодой художник, учащийся Вхутемаса, будущий активный член ОСТа П. В. Вильямс. Именно при нем и была организована в 1922 году выставка работ проекционистов — его же товарищей по Вхутемасу, близких ему по позициям в искусстве. Через год, в июле 1923 года, заведующим музеем стал скульптор Л. А. Вайнер, коммунист, работник изоотдела Наркомпроса, один из членов-учредителей Общества станковистов. П. В. Вильямс стал его заместителем. Вайнер добился перевода музея в помещение Вхутемаса на Рождественке, 11, и фактически музей стал почти составной частью Вхутемаса и местом, где особенно часто встречались будущие члены ОСТа.

Музей привлекал молодежь не только своей экспозицией, составленной из произведений очень популярных в то время в художественной среде К. С. Малевича, В. Е. Татлина, И. И. Машкова, А. В. Лентулова, В. В. Кандинского, Л. С. Поповой, П. П. Кончаловского, Р. Р. Фалька, А. М. Родченко и других близких им мастеров, но и своими лекциями и докладами. Так, например, К. С. Малевич прочел цикл докладов «От Сезанна к супрематизму», в которых пытался внушить молодым слушателям, что супрематизм является высшей точкой в смене направлений и историческом развитии современной живописи. С. Б. Никритин сделал сообщение о проекционизме как о новом методе в разных видах искусства, а искусствовед и литературный критик Шиманович прочитал реферат «Митурич — Хлебников» о духовно-структурных связях изобразительного искусства и поэзии на примере творчества этих двух больших художников.

Музей организовал также несколько выставок, среди них выставки произведений К. С. Малевича, П. В. Митурича, Л. С. Поповой, большую нашумевшую выставку «15 лет левого течения в русском искусстве», и, наконец, что важно особо отметить, музей предоставил помещение и принял непосредственное участие в организации и проведении 1-й выставки Общества станковистов.

По существу вся деятельность музея находилась в руках молодых художников. В художественный совет музея входили П. В. Вильямс, А. Г. Тышлер, А. А. Лабас и С. Б. Никритин, составившие большинство в совете. Ко всему этому С. Б. Никритин занимал в музее поочередно несколько должностей — ученого секретаря, консультанта, экскурсовода. Таким образом совершенно очевидным становится, что не только музей объединил организаторов ОСТа, но и сам он был в значительной мере детищем тех, кто учредил ОСТ.

Целью музея была демонстрация достижений современной живописи, а также выработка и утверждение новых методов в искусстве. Музей проводил работу по анализу композиции в произведениях старых мастеров и современных художников и на этой основе пытался искать новые методы построения картин. Одной из задач музея было исследование методов современного производственного искусства и его связи со станковой живописью.

Уже из сказанного видно, что музей и весь его актив связывали развитие искусства с исканиями новых художественных школ и направлений, то есть с открытием новых путей в искусстве, со смелыми экспериментами и изобретениями. В теоретическом плане музей сосредоточил внимание на анализе отдельных элементов художественной формы — цвета, объема, пространства, материала, композиции, архитектоники, фактуры и т. д.

Молодые художники — будущие организаторы ОСТа — проводили в музее много времени. Они собирались у Вильямса, чтобы поспорить, обсудить свои жизненно-практические дела и общие проблемы искусства. Встречи эти проходили в комнатах музея на фоне собранных здесь картин, вызывавших бесконечные споры. Участник этих встреч С. А. Лучишкин вспоминает: «Уставши вести словесный бой, из шкафа вынимали боксерские перчатки. Мгновение, и комната музея превращалась в ринг, где по всем правилам шел бой в три раунда, с судьей и секундантами. Дейнека (полутяжелый вес) боролся с Вильямсом (средний вес). Их сменяла новая пара: Пименов — Вялов и т. д. А потом всей гурьбой шли на диспут в Политехнический музей или на очередную серию «Дома ненависти» в кино на Малой Дмитровке» [1].

Так в напряженной работе, в страстных спорах, в шутках и в общих увлечениях все более сближалась эта группа вхутемасовцев. Один из ее

---

[1] С. Лучишкин. Общество станковистов. — «Творчество», 1966, № 1, с. 16, 17.

членов — Н. Ф. Денисовский был одновременно секретарем отдела художественного образования Наркомпроса [1] у Д. П. Штеренберга. Бывая во Вхутемасе, он обычно рассказывал новости из художественной жизни страны, живо обсуждавшиеся среди товарищей. Именно он в начале лета 1922 года сообщил, что Наркомпрос готовит выставку работ советских художников за границей и организаторы ее хотели бы посмотреть и работы вхутемасовцев. В качестве ответа на это предложение и была организована выставка проекционистов сплотившейся во Вхутемасе группой студентов. Как уже известно, почти все экспонированные работы были включены в состав выставки, имевшей большой успех в Берлине и Амстердаме. Это воодушевило коллектив, способствовало его дальнейшему росту и побудило к более настойчивой разработке своих художественных позиций, приведя в конце концов к созданию в 1925 году одного из самых значительных художественных объединений в истории советского изобразительного искусства.

Однако была большая разница между позициями группы «проекционистов» 1922 года и теми принципами, на основе которых произошло объединение почти тех же молодых художников в Общество станковистов в 1925 году, ибо за эти три года в жизни страны, перешедшей к строительству социализма в условиях полной и окончательной победы пролетарской революции, произошли огромные сдвиги, коренным образом отразившиеся на сознании и творчестве художников, в том числе и молодежи.

И действительно, в 1922 году, когда еще только начали сближаться будущие члены ОСТа, они почти полностью находились под влиянием прежде всего своих непосредственных учителей видных художников крайне левых направлений в искусстве, в первую очередь В. В. Кандинского, К. С. Малевича, В. Е. Татлина, А. М. Родченко, И. В. Клюна, Л. С. Поповой, а также крупных мастеров новаторских течений реалистического искусства П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, Р. Р. Фалька, А. В. Лентулова, П. В. Кузнецова, В. А. Фаворского, П. В. Митурича, кроме того, молодые художники жадно впитывали в себя множество теорий, деклараций, с которыми выступали создатели новых направлений в искусстве, но и не только впитывали, но и сами, еще учась в мастерских, вырабатывали свои теории и направления, правда, подчас скоро от них отказывались. Вот почему почти все члены будущего ОСТа в 1918—1924 годах решали в живописи преимущественно отвлеченно-формальные задачи.

---

[1] Между прочим, по свидетельству Ю. А. Меркулова, он по должности имел «в своем распоряжении английский кабриолет сначала с белой, а затем с рыжей лошадью, с коротко подстриженным хвостом, с шорами, украшенными неведомыми монограммами их прошлого владельца, выброшенного революцией» (Ю. Меркулов. Вхутемасовские очерки двадцатых годов. — В сб.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 196).

В отличие от абстракционистов и конструктивистов старшего поколения произведения С. Б. Никритина, С. А. Лучишкина, А. А. Лабаса, А. Г. Тышлера, М. Н. Плаксина, К. Н. Редько, К. А. Вялова, В. И. Люшина, Н. А. Тряскина, И. Кудряшева носили формально-аналитический характер, одни названия которых красноречиво говорили сами за себя. Это были «Координаты живописной плоскости», «Анормали», «Периодические основы светосинтетического развития (перемещения)», «Механика форм», «Организационные координаты напряженного цвета» и т. д. в этом же духе. Молодые авторы уделяли много внимания решению задач динамического порядка. Отсюда возникали работы под названиями «Динамика в пространстве», «Динамит», «Конструкция криволинейного движения», «Планетарное», «Скорость» и т. д. Наконец в эти годы у некоторых будущих остовцев все чаще стали возникать работы, сочетающие изображение технического характера форм с изображением человека.

При всей условности и механистичности этих работ молодых художников в них необходимо выделить две особенности: во-первых, исключительную законченность и сделанность произведений, четкость решения и технически-профессиональную зрелость работ; во-вторых, влюбленность в мир индустриальных, урбанистических форм, в технический прогресс, что позволяло им искать средства в живописно-пластическом изображении современности. Вот эти два качества, две особенности и позволили группе будущих остовцев выделиться среди остальных вхутемасовцев, в большинстве своем не видящих ничего интересного и привлекательного в изображении урбанистически индустриальных технических форм, машин, предметов.

Однако именно эта страстная увлеченность техникой постепенно все более сказывалась как на сюжетном содержании их произведений, так в не меньшей мере и на художественной форме, на пластической структуре работ. Авторы стремились передать в живописи такие сложные явления, как, например, радио и электричество. Художник К. Н. Редько, товарищ многих остовцев, который потенциально мог бы быть членом объединения, не менее двух лет отдал разработке принципов созданного им самим направления — «электроорганизма», считая, что раз электрическая энергия пронизывает все элементы мироздания и играет исключительно важную роль в жизни современного человека, раскрытие ее сущности и ее силы средствами искусства должно стать объектом творчества художников. Нельзя сказать, что сам К. Н. Редько создал вполне убедительные художественные образы этой великой силы природы, но все же его эксперименты следует отнести к интересным и, по сути, ждущим еще своего освещения любопытным попыткам изобразительной интерпретации электроэнергии.

В эти же годы у Лабаса возникает особый интерес к передаче ощущений человека, летящего в самолете. Это было открытие совсем новой области в искусстве, связанной с образной передачей средствами живописи не только ощущений полета, но и вообще все более расширяющихся знаний

о вселенной, новых завоеваний человеком огромных пространств и небывалых скоростей.

Другой будущий член ОСТа И. Кудряшев, познакомившись с уже существовавшими тогда моделями ракет К. Э. Циолковского и уверовавший в возможность космических полетов, по существу все свое творчество посвятил поискам живописно-образной передачи динамических сил, преодолевающих космическое пространство[1]. В своей «декларации» он писал: «Живопись в той форме, в какой она определилась в моей работе, перестает быть отвлеченной цветоформальной конструкцией, становясь реалистическим выражением современного восприятия пространства [...] Пространство, объем, плотность и свет — и материалистическая реальность — вот существенное новое, что сегодня устанавливает пространственная живопись»[2].

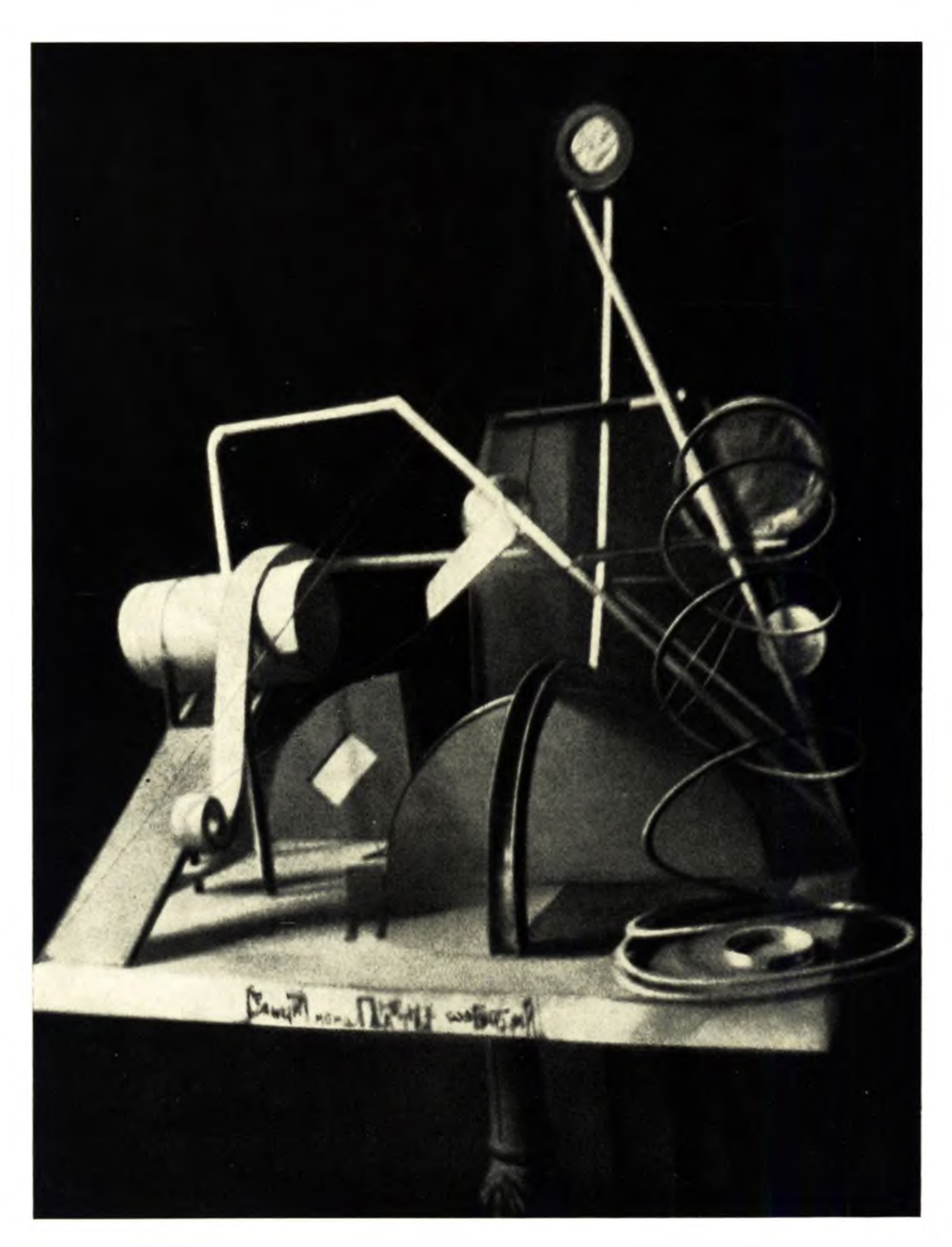
Таким образом, почти все будущие члены ОСТа, еще студентами, в момент формирования их мировоззрения, их художественных интересов и позиций, еще находясь под влиянием самых левых направлений в искусстве, проявляли исключительный интерес к открытиям ученых в разных областях физики, к техническим достижениям, особенно в области электричества, радио, телефона, вообще в средствах связи, информации, аэродинамики и т. д. Так, В. И. Люшин в 1919 году делает, очевидно, впервые в искусстве, объемно-конструктивную композицию «Станция межпланетных сообщений», затем пишет картины «Радио» и «Телефон». К. А. Вялов к первой выставке ОСТа выполняет монтаж «Радио», а за пять лет до этого строит динамические рельефы, в которых пытается решить светодинамические задачи. Такого же рода работы в предостовский период были у А. Г. Тышлера, А. А. Лабаса, В. Васильева, И. В. Клюна, С. А. Лучишкина, Ю. А. Меркулова и других.

Эти тенденции, интерес к технике в условиях первых годов революции, когда промышленность и вообще хозяйство находились в упадке, могли показаться и казались многим нежизненными и не имеющими под собой реальной почвы. Однако эти взгляды были ошибочными. В действительности, как только стала затихать гражданская война и молодое социалистическое государство начало залечивать раны и приступило к восстановлению разрушенного хозяйства, сразу возникла огромная тяга в народе, в рабочем классе к овладению достижениями мировой науки и техники. Эти тенденции наиболее ярко проявились в ленинском плане электрифи-

---

[1] Отец И. Кудряшева, будучи мастером-модельщиком, выполнял из дерева для К. Э. Циолковского, по его чертежам, модели ракет. Приезжая в начале 20-х годов из Москвы в Калугу на каникулы, молодой художник посещал вместе с отцом ученого-изобретателя. Кудряшев был полностью захвачен великим открытием и реальной возможностью полетов в космос. Он твердо решил искать в своей живописи выражения того, что познал при посещении Циолковского.

[2] Из архива жены художника Н. К. Тимофеевой.



В. Люшин. Станция межпланетных сообщений. 1922.

кации страны, в осуществлении новой экономической политики (нэпа). Они поддерживались требованием В. И. Ленина создать техническую базу в индустриальном хозяйстве страны.

Выразителями в области искусства этой наступающей технической революции и были молодые художники, вхутемасовцы. Некоторая их часть увлеклась открывшимися возможностями непосредственного участия искусства и труда художников в производстве, в строительстве. Следует сказать, что в этом отношении ими сделано было очень много. Нередко они опережали в своих новаторских поисках опыт западных художников и архитекторов, чему есть немало конкретных и широко известных свидетельств, фактов и примеров. Другая часть молодых художников искала выражения идей и явлений технической революции в станковой живописи, графике, скульптуре. В их произведениях чувствовалась не только увлеченность техникой и научными открытиями, авиацией и новым строительством, но и новыми явлениями в жизни страны, особенно спортом; они боролись с религией, с мещанством в быту.

Техницизм в творчестве молодых художников мог получить некий космополитический оттенок, если бы одновременно они не участвовали в становлении социалистического общества, не были бы захвачены пафосом революционного обновления всех областей жизни, культуры, искусства. Вот это сочетание увлеченности техникой и достижениями науки с социальной направленностью их искусства, с желанием создавать нужные народу произведения, не только содержание, но и язык которых выражали бы революционные преобразования в стране, все это и стало основным идейным стержнем, определяющим сначала просто сближение, а затем и объединение группы молодых художников, образовавших в 1925 году Общество станковистов.

Но прежде чем это объединение окончательно произошло, формирование будущих остовцев протекало в атмосфере поисков, столкновений, борьбы многих групп и направлений в бурной художественной жизни страны тех лет и прежде всего в самом Вхутемасе, в стенах которого возникали многие новые направления в советском искусстве 20-х годов.

Противоречия между позициями разных групп внутри Вхутемаса были двоякого рода. С одной стороны, большая часть вхутемасовцев, принадлежавших к разным направлениям левого искусства [1], прежде всего все вместе противопоставляли себя приверженцам традиционного реализма.

---

[1] В те годы «левыми» обычно считали очень разных художников, чьи произведения не столько по содержанию, сколько по языку и художественным средствам, резко отличались от произведений известных мастеров традиционного реалистического искусства и прежде всего художников-передвижников. Вследствие этого «левыми», правда, «умеренно левыми» считали П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, А. И. Шевченко, А. В. Лентулова, и «крайне левыми» — В. Е. Татлина, К. С. Малевича, В. В. Кандинского и их последователей.

С другой — внутри многочисленных сторонников левого искусства возникали бесконечные конфликты и острая борьба главным образом на почве отрицания друг у друга действительного новаторства.

Поскольку, как видно из анализа, будущие члены Общества станковистов формировались в лоне левого искусства, они принимали самое активное участие в непрерывно возникавших во Вхутемасе дискуссиях и спорах между представителями разных новаторских групп и направлений. Так, например, они часто сталкивались в спорах с молодыми сторонниками конструктивизма и производственного искусства. Их теоретик А. Ган сгруппировал около себя молодых художников-полиграфистов, мебельщиков, оформителей. Но если сторонники Гана, назвавшие себя «1-й рабочей группой конструктивистов», вели непримиримую войну со станковым искусством во всех его видах и формах, то другие конструктивисты, в частности братья Стенберги, без громких деклараций занимались нужным и полезным делом — выполнением плакатов и проектов оформления клубов и выставок.

Для немалого числа студентов Вхутемаса были вообще не ясны теоретические основы их только что еще формирующегося и очень меняющегося творчества; часто в погоне за модой наспех сколачивались группы на основе лишь личной дружбы, с искусственно придуманными и ничего не говорящими названиями.

К началу 1924 года споры и противоречия между отдельными группами вхутемасовцев особенно обострились, в связи с общим поворотом в художественной среде к реализму, к созданию искусства, нужного народу. У представителей разных групп зародилась идея организации общей выставки, на которой можно было бы не на словах, а на деле — вещами и произведениями — доказать правоту своих позиций. Мысль эта встретила поддержку многих студентов и недавно окончивших Вхутемас молодых художников, и 11 мая 1924 года в помещении так называемого юношеского дома возрождения на Тверской (ныне улица Горького) в доме 54 в многочисленных небольших комнатах и зальцах открылась 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства.

Основное место на выставке по количеству работ занимала группа проекционистов. Здесь выступили Лучишкин, Никритин, Плаксин, Редько, Тряскин и Тышлер. В основном их произведения имели абстрактный характер. На всех участников группы оказывал влияние Никритин, которому принадлежит и текст декларации, опубликованной в каталоге. Написанная, как и большинство деклараций левых объединений тех лет, в псевдонаучном духе, она тем не менее содержала и серьезные положения. Считая, что только индустриальное, массовое производство множества вещей способно «организовать», а вернее было бы сказать — оформить жизнь, быт и труд общества, проекционисты утверждали, что дело художника — изобретать новые отвлеченные пластические системы, находить

объективный метод организации «материалов», то есть цвета, пространства, фактуры, композиции и всех других средств искусства, на основе которых уже потом «миллионы производителей будут делать нормализованные вещи быта». Поэтому в декларации провозглашалось, что «искусство есть наука об объективной системе организации материалов» и что «всякая организация осуществляется через МЕТОД» [1]. В соответствии с этими установками художники группы выставили «аналитические работы», «тектонические исследования», «монументальное построение физического развития», «архитектонику пространства».

За этой псевдонаучной терминологией стояли абстрактные картины примерно одного и того же характера — композиционно четко построенные холсты, в которых можно было рассмотреть некие формы, напоминающие элементы и части каких-то машин, металлических изделий, кругов, квадратов, геометризованных форм, каких-то излучающих свет и мерцающих предметов. Такого рода машинизированный характер имели абстрактные работы Лучишкина, Редько и Тышлера [2]. Тряскин выставил модель и чертежи своего универсального театрального станка для передвижных театров, Плаксин — «комплекс» композиций. Никритин расположил на стене, почти до самого потолка большое число чертежей, диаграмм, от руки написанных текстов о своем методе тектонического исследования, для знакомства с которым зрителям предлагалось взять стоящую рядом треножку и затратить два часа, чтобы разобраться во всем этом. Рядом с диаграммами был выставлен реалистически написанный Никритиным живописный портрет Л. Резник в традиционной позолоченной раме, сопровожденный следующим объявлением: «Выставляю, как показатель своего профессионального мастерства, от которого отказываюсь, считая его социально реакционным» [3].

Помимо абстрактных и полуабстрактных работ, несущих в себе совершенно определенные элементы современного урбанизма, некоторые из проекционистов — Тышлер, Плаксин, Лучишкин — выставили и сюжетно-тематические композиции и рисунки. Например, в работах Тышлера уже тогда довольно ясно выявился необычный характер его театрально-фантастических образов, в которых острые жизненные наблюдения чрезвычайно усложнялись присущим его натуре гротесковым ощущением мира. Это

---

[1] Каталог. 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. М., «Мосполиграф», 1924, с. 9, 11, 12.

[2] Нельзя не сказать о том, что в современных американских художественных журналах можно видеть репродукции произведений ряда современных американских художников, рекламируемых критиками как новейшие открытия в искусстве, в то время как они представляют собой слабые варианты картин, экспонированных на 1-й дискуссионной выставке, в частности, работ К. Н. Редько, выполненных им в самом начале 20-х годов и находящихся сейчас в собрании Г. Д. Костаки в Москве.

[3] Каталог. 1-я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. М., «Мосполиграф», 1924, с. 11.

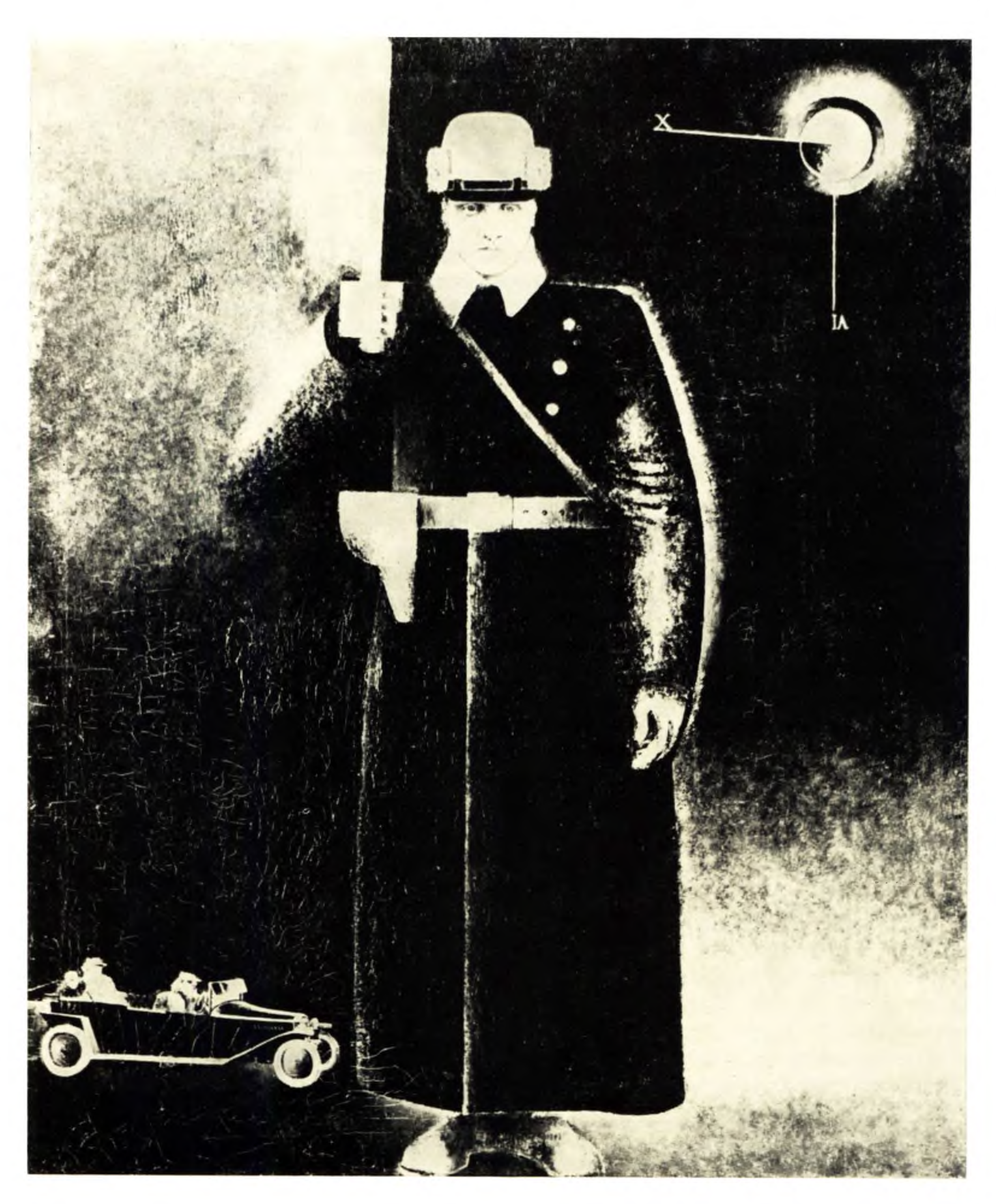
были первые работы из серий «Расстрелов», «Инвалидов», «Цирковых трюков», которые художник развивал и в последующие годы.

Часть ближайших товарищей Лучишкина, Никритина и других членов этой группы решила организовать свое объединение «Конкретивистов», кратко и туманно заявив в каталог, что конкретность — суть вещь в себе, сумма опыта, форма. Более важными были их требования современности, ясности задачи и точности обработки. Все пять «конкретивистов» — Петр Вильямс, Борис Волков, Константин Вялов, Владимир Люшин и Юрий Меркулов — выставили почти исключительно жанровые композиции на современные темы и портреты. Вильямс — запевала в этой группе — показал большой холст, на черном фоне которого были свободно смонтированы разные сюжеты, посвященные авиации и деятельности Общества друзей воздушного флота. Называлась картина «Монтаж ОДВФ». Меркулов выставил большую картину, изображающую С. М. Буденного во главе конной армейской части, Вялов показал «Милиционера» и «Цирк», Люшин — «Митинг», Волков — «Композицию РККА». Все эти работы в живописном своем решении представляли некоторый синтез конкретно-предметного изображения и отвлеченно трактованного пространства. Фон в них — темная плоскость, которая воспринималась то как некая отвлеченная среда, то как условное изображение реального пространства (например, круг арены в «Цирке» Вялова). Сами же фигуры и предметы первого плана изображены были хотя и несколько плакатно, но в то же время достаточно конкретно. Современность сюжетов и реалистическая в своей основе форма картин красноречиво говорили об отходе этих молодых авторов от увлечения абстрактным искусством, хотя у каждого из них до этого было сделано во Вхутемасе немало работ отвлеченного порядка.

И еще одна группа на 1-й дискуссионной выставке вызывает непосредственный интерес, поскольку три ее участника также, как и большинство членов двух вышеназванных объединений, составили в следующем году основной костяк Общества станковистов. Это Андрей Гончаров, Александр Дейнека и Юрий Пименов, не придумавшие никакого названия для своей группы и выступившие на выставке как «Объединение трех». Они экспонировали сюжетные картины, портреты, иллюстрации и карикатуры, в частности Дейнека выставил картину «Футбол» и очень острые и живые журнальные рисунки на бытовые темы.

Остальные участники 1-й дискуссионной выставки показали или утилитарно-производственные работы (проекты мебели, трибун, полиграфических и театральных макетов) или живописные произведения, написанные в духе распространенного в то время «натюрмортного сезаннизма». Персонально выступил скульптор И. Чайков с проектами памятников и несколькими портретами.

Выставка была замечена критикой. В «Известиях» появилась о ней статья Я. Тугендхольда. Критик писал, что при злоупотреблении науко-



К. Вялов. Милиционер. 1923.

образной терминологией и при других недостатках «...надо признать «дискуссионную выставку» интересным явлением». Отмечая на выставке «возрождение станковой живописи, после недавнего ее бойкота», критик считал, что «выставка является некоей вехой, заслуживающей тем большего приветствия, что эта живопись имеет вполне определенный уклон от недавней беспредметной абстрактности к изобразительности, **современному** жанру» и что «есть на выставке и попытки создания настоящей **синтетической** картины» [1].

Действительно, значение дискуссионной выставки, представлявшей многие борющиеся между собой направления левого искусства, можно более всего оценить, прослеживая последовавшую затем решительную перестройку большинства ее участников. Для этих художников стала совершенно ясной необходимость отказа от абстрактного искусства. Все более категорично они стали утверждать принципы реалистического изображения действительности на основе достижений современной художественной культуры.

Все более жесткие споры между станковистами и производственниками, все более непреклонное стремление художественной молодежи к конкретному изображению современной жизни страны подсказали многим участникам 1-й дискуссионной выставки идею нового, более широкого объединения на основе борьбы за станковое искусство.

Параллельно и среди более старших по возрасту левых художников шел процесс перестройки и размежевания с теми, кто продолжал упорно стоять на позициях отвлеченного станковизма и конструктивизма. Д. П. Штеренберг и Ю. П. Анненков, противоборствуя нападкам производственников на станковизм и наблюдая у молодежи стремление к реализму, проявившееся и на дискуссионной выставке, обратились к нескольким молодым художникам с предложением организовать общество, которое утверждало бы станковизм в его действительно современной, новой реалистической форме. Это предложение полностью совпало с желанием организовать новое общество той частью молодых художников, о позициях и творческом направлении которой подробно говорилось выше.

Таким образом, вскоре после выставки выяснилось сближение позиции ее активных участников и некоторых их товарищей, по разным причинам не представленных на дискуссионной выставке, со взглядами и планами одного из авторитетных профессоров Вхутемаса и руководителя изобразительного отдела Наркомпроса Штеренберга. После нескольких предварительных встреч и бесед молодых художников со Штеренбергом и Анненковым состоялась организация Общества станковистов, членами-учредителями которого явились Анненков [2], Вайнер, Васильев, Вильямс,

[1] Я. Т[угендхоль]д. Дискуссионная выставка. — «Известия». 1924. 31 мая.

[2] Ю. П. Анненков вскоре уехал за границу и участвовал лишь двумя портретами на второй выставке ОСТа (вне каталога).

Вялов, Дейнека, Денисовский, Костин[1], Лабас, Меркулов, Пименов, Штеренберг[2].

---

[1] С. Костин, став членом-учредителем ОСТа, в дальнейшем на его выставках не участвовал по чисто субъективным причинам, не имеющим к искусству отношения.

[2] По разным причинам в ОСТ не вошли одни из самых активных участников группы проекционистов — Никритин и Редько. Первый считал теоретические позиции Проекционизма, в значительной мере сформулированные им самим, более четкими и правильными, чем позиция станковизма, как такового, выдвинутые его товарищами и Штеренбергом. Поэтому Никритин уклонился от участия в объединении, хотя, несомненно, это его решение было ошибочным и отрицательно сказалось на творческой судьбе художника. Редько не вошел в общество в связи с организацией в этом же, 1925 году своей персональной выставки, а также в связи с тем, что уже в следующем году он получил творческую командировку во Францию, где и пробыл девять с половиной лет.

ПЕРВАЯ ВЫСТАВКА ОБЩЕСТВА

Открытие первой выставки Общества станковистов состоялось 26 апреля 1925 года, в помещении Музея живописной культуры на Рождественке, 11, в правом крыле здания Вхутемаса.

Появление нового художественного объединения было встречено общественностью и печатью с большим интересом. В центральной и московской прессе был опубликован ряд статей и заметок, в которых давалась очень доброжелательная оценка выставки и в большинстве случаев верная характеристика общего направления искусства нового объединения. В двух заметках в «Вечерней Москве» говорилось, что художники ОСТа стремятся к современной картине, «которая, учитывая все завоевания последних лет живописного искусства, отражала бы в реалистической форме, сведенной к известной упрощенности, наши дни и нашу эпоху» [1], что и «в массе своей все они прошли через все увлечения последних лет, все футуризмы, кубизмы, конструктивизмы и прочие «измы». Но после всего этого они все-таки поняли, что без поворота к реализму, без поворота к картине как некоторой постоянной форме выражения своих живописных замыслов нельзя творить нового современного искусства.

Выставка «ОСТ» знаменует собою этот поворот к реализму, но реализму новому, созданному на всех живописных завоеваниях последних лет» [2].

Тугендхольд считал, что «левая» молодежь, составляющая основу ОСТа, «пришла к убеждению, что **картина**, как таковая, вовсе не отжила свой век, что именно она находит отклик в душе массового зрителя, столь широко посещающего музеи [...] Но в отличие от АХРР «ОСТ» стремится к созданию картины, современной не только по своему содержанию, но и по своим изобразительным средствам [...] «ОСТ» мечтает создать живопись, которая была бы лаконичной и в то же время объективно точной; яркой и в то же время пуритански суровой» [3].

Очень важную, точную характеристику направления творчества остовцев дал А. В. Луначарский, который отметил три особенности первой остовской выставки: «1) приближение к социальному быту, взятому в отличие от АХРР как материал для действительно построенной картины, а не картины, приближающейся скорее к цветной фотографии, как это было в первых попытках АХРР'овцев; 2) чрезвычайно остро выраженный ин-

[1] Выставка картин «ОСТ». — «Вечерняя Москва», 1925, 23 апреля.

[2] Выставка «ОСТ». — «Вечерняя Москва», 1925, 2 мая.

[3] Я. Тугендхольд. По выставкам. — «Известия», 1925, 8 мая.

Афиша 1-й выставки ОСТ.



дивидуализм [...] 3) третьей нотой, которая сохранилась в моей памяти, являлась большая и мужественная любовь к спорту, а через все это — замечательный динамизм картин [...] Вот почему я чрезвычайно радостно приветствовал ОСТ. Здесь мы имеем другую линию, весьма отличную от АХРР, но отнюдь не отрекшуюся от жизни, желающую по-своему отражать ее и служить ей» [1].

Так же положительно оценила ОСТ в статье, опубликованной в «Правде», критик Ф. Рогинская, придерживавшаяся обычно позиций АХРРа. «Молодые художники ОСТ, — писала она, — уже не мыслят картины без действенного содержания. Сюжет для них — исходный пункт, и потому центр их устремлений переносится именно на искание формальных приемов, наиболее полно и четко его выявляющих. Такой уклон не только правилен, но просто необходим для живописи в настоящий момент». Однако в конце статьи Рогинская отмечает «однобокость настроения в картинах

[1] А. Луначарский. По выставкам. — «Известия». 1926. 23 мая.

остовцев», которые «странно безрадостны для молодежи, почти бесстрастны, лишены юмора и погружают свои работы в какую-то жуткую, почти мистическую атмосферу» [1].

Все эти суждения критиков в прессе, в общем положительно оценивающих выставку ОСТа, его принципы и направление, выражали отношение многих зрителей и бóльшей части художественной общественности к первому выступлению молодых художников.

Что конкретно представляла собой выставка? Каково было ее идейно-художественное содержание? Какие действительные успехи и какие недостатки были в произведениях ее участников?

В залах Музея живописной культуры разместилось двести произведений девятнадцати авторов, среди них картин маслом было всего тридцать одна, тем не менее именно они определили лицо выставки.

Почти каждый ее участник экспонировал не меньше одной сюжетной жанрово-тематической композиции или портретной работы. Темы и сюжеты композиций были посвящены изображению труда индустриальных рабочих, изображению заводов и цехов, спортивных состязаний, новых явлений в быту советских людей, например, праздничному шествию комсомольцев или появлению радио в стране.

Уже только одно это тематическое содержание живописных работ остовцев, не говоря о многочисленных рисунках на заводские, спортивные и городские сюжеты, красноречиво говорило о направлении творчества остовцев, стремившихся изображать важные и характерные явления новой жизни народа. Именно эта линия сразу же отличила ОСТ от некоторых других групп и объединений. Участники первой выставки ОСТа открыто и ясно заявили не на словах и в декларациях, а содержанием своих произведений о своей любви и приверженности к тому, что еще только рождалось в жизни страны. В тех условиях, в годы, когда еще лишь начала укрепляться Советская власть, для искусства был характерен разрыв между творчеством немалого числа художников и современной жизнью народа. Многие художники не чувствовали, не понимали, что объектом изображения могут быть заводы, машины, труд и жизнь рабочих, спорт, достижения науки и техники. Легче было изображать привычные и «вечные» явления природы — золотые закаты, сумерки, березовые рощи или обычные сценки жизни человека — за туалетом, завтрак, за книгой и тому подобные, не вкладывая в эти мотивы ни нового содержания, ни ощущения современности.

Но если бы сущность работ остовцев исчерпывалась главным образом новой сюжетикой, то при всей принципиальной важности их обращения к современности выставка не имела бы столь значительного успеха. Он

---

[1] Ф. Рогинская. Выставка «Общества станковистов» (ОСТ). — «Правда», 1925, 12 мая.

пришел главным образом потому, что для этого нового сюжетного содержания молодые остовцы во всех случаях стремились найти и новые средства художественного выражения.

Наиболее содержательным и интересным работам выставки свойственны некоторые общие особенности художественного языка. Прежде всего здесь можно говорить о большой сделанности, законченности, о серьезной и длительной работе авторов над композицией холста, над тщательной организацией всех элементов картины, над передачей пластики движения, над построением формы и разработкой фактуры, над строгим, часто даже слишком сухим и жестким рисунком в противовес распространенной в то время своеобразной импрессионистической живописности с ее расхлябанной формой и одинаково «мазистой» фактурой. Живопись остовцев, отличаясь сухостью, несла в себе определенно рационалистическое, конструктивное начало и выявляла тягу художников к графической пластике. Колорит почти всех картин остовцев был темным, иногда почти черным или однообразно серым, часто построенным на сочетании одних землисто-коричневых и темных зелено-желтых цветов.

Остовцы явно не желали порадовать зрителей веселыми и светлыми гармониями, увлечь эффективными сочетаниями цветов, создать приятные, чарующие образы. В аскетической суровости колорита, в подчеркнутой жесткости рисунка, в лаконичности и в то же время напряженности живописной формы — вольно или невольно, сознательно или чисто эмоционально, но именно в такой форме — выражали они и суровое время, и напряженную динамику борьбы нового со старым, и свое чувство современности.

Один из наиболее серьезных критиков 20-х годов А. А. Федоров-Давыдов, систематически выступавший в течение нескольких лет с большими обзорами выставок в журнале «Печать и революция», определял искусство остовцев как «экспрессионистический реализм», рожденный динамикой большого города. Другой критик — Тугендхольд — считал, что «живопись «ОСТ» как бы раздвоена между современной фотографией и древней иконописью. Живопись «ОСТ» — это главным образом цветные арабески на условном, черном или белом фоне или даже просто графика, во много раз увеличенная и перенесенная на холст (как, напр[имер], работа Дейнеки). Живопись «ОСТ» — это нечто среднее между иконой, лакированным подносом, папье-маше, вывеской на жести». Все же критик добавляет, что «выставка этой молодежи производит очень бодрое и многообещающее впечатление» [1].

Свидетельство этих двух критиков подтверждает необычный характер живописи большинства остовцев. Сейчас, по прошествии многих лет, глядя на некоторые сохранившиеся работы, мы не так остро ощущаем

---

[1] Я. Тугендхольд. По выставкам. — «Известия», 1925, 8 мая.

необычность их формы, они кажутся нам гораздо более спокойными или, во всяком случае, менее дерзновенными, чем казались своим современникам — зрителям 20-х годов.

Так, например, одна из наиболее острых работ первой выставки остовцев «Портрет В. Э. Мейерхольда» Вильямса, находящаяся сейчас в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи, очень убедительно передает выразительный образ гениального режиссера, реформатора театра, создателя незабываемых постановок, где четкие конструктивные элементы сочетались с огромной эмоциональностью драматического действия. Не только внешний облик режиссера в портрете, его высокая фигура в длинном кожаном пальто, характерный профиль и острый взгляд, резкий поворот головы, но и живописный контраст обобщенных форм фигуры с легкими и четкими конструкциями второго плана при общем темном коричнево-зеленоватом колорите удивительно реалистически точно передают образ этого мужественного новатора, поразительно чувствовавшего требования и дух времени и полностью отдавшего свой талант созданию нового, глубоко революционного современного театра. В портрете работы Вильямса образ в какой-то мере вызывает именно подобное представление о Мейерхольде.

Совершенно необычными казались зрителям первой остовской выставки две огромные картины Александра Дейнеки «В штреке» и «Перед спуском в шахту». Самым странным в них было то, что автор полностью игнорировал прочно сложившееся представление у многих из нас, в то время начинающих художников и искусствоведов, о живописи как об искусстве верных и тонких цветовых гармоний, передающих красочное богатство натуры. В картинах Дейнеки ничего подобного не было. Большие, почти сплошь черные фигуры рабочих-угольщиков, как бы взятые из разной среды и из разных мест, были изображены вместе с элементами шахтного оборудования, четкими силуэтами на белом фоне холста.

Эти картины воистину можно было принять за графические рисунки, увеличенные до очень больших размеров. Однако это впечатление от работ Дейнеки усложнялось тем, что сам пластический характер изображения рабочих нес в себе прежде всего удивительную силу и правду в передаче облика именно современного и именно советского рабочего. Такого убедительного, жизненно верного изображения рабочих не мог достигнуть, по существу, ни один художник того времени. Кроме того, контрастное, четко конструктивное построение композиции, ритмы обобщенных масс и сочетания детально трактованных частей, противопоставления разноплановых фигур и предметов, вызывающих определенные пространственные ощущения, и, наконец, подчеркнутая монументальность образов — все это определяло удивительную силу воздействия картин Дейнеки на самые разные слои зрителей, сразу же создав художнику имя и большую популярность.

А. Дейнека. Паровой молот на Коломенском заводе. 1925.



Когда Федоров-Давыдов говорил об «экспрессионистическом реализме» остовцев, он, очевидно, имел в виду более всего картины Пименова «Бокс» и «Лыжники». Ученик В. А. Фаворского, Пименов, еще будучи студентом Вхутемаса, начал рисовать для журналов и работать в театре, быстро приобретая профессиональное мастерство. Его рисунки были близки работам Дейнеки, и, очевидно, они взаимно оказывали друг на друга влияние. Однако на творческое формирование Пименова, возможно, в большей степени, чем на других участников первой выставки ОСТа, оказало влияние современное немецкое искусство, выставка которого состоялась сначала в Москве, потом в Саратове и, наконец, в Ленинграде в 1924 и в 1925 годах [1].

---

[1] 1-я Всеобщая германская художественная выставка открылась в Москве 18 октября 1924 г. в залах Исторического музея, включала около 500 работ художников тринадцати различных объединений и давала почти исчерпывающее представление о немецком искусстве тех лет. Подробнее см. статью З. С. Пышновской в сб. Искусство революцией призванное. М., «Наука», 1969, с. 125, 126.

В те годы в немецкой живописи преобладал экспрессионизм, причем одними из основных мастеров этого направления были такие прогрессивные по своим политическим взглядам художники, как Георг Гросс и Отто Дикс. Экспрессионизм — явление сложное в мировом искусстве XX века. Не вдаваясь в его подробную характеристику, все же следует остановиться на некоторых сторонах этого течения в искусстве, тем более, что оно повлияло не только на Пименова, но и в большей или меньшей мере на ряд других остовцев.

Неправильно было бы считать, что экспрессионизм чисто немецкое явление, хотя именно в немецком искусстве оно проявилось в наиболее ясной и резкой форме. Так, например, линия развития, идущая от Ван Гога, породила особое направление во французском искусстве — живописный экспрессионизм, получивший наиболее сильное выражение в творчестве группы фовистов — А. Дерена, Ж. Руо, Ж. Брака, М. Вламинка, а также в творчестве таких русских художников, осевших в Париже, как М. Шагал, Х. Сутин. Это направление, в котором деформация в изображении людей, предметов, природы возникала главным образом из подчеркнуто выразительной трактовки цвета, как такового, тоже оказало влияние на некоторых остовцев, что будет видно из анализа последующих выставок общества.

Тенденции же немецкого экспрессионизма сказались прежде всего в резко гротесковой передаче психологического состояния персонажей и собственных переживаний авторов произведений. В картинах немецких экспрессионистов все взбудоражено, вздыблено, болезненно искажено, все, даже самое обычное душевное движение, доведено до мучительного переживания, обострено до крика, до гримасы, до отчаяния.

Это течение, зародившееся еще в начале XX века, получило особо широкое распространение в Германии после поражения страны в первой мировой войне, как следствие важных социально-политических причин, анализ которых занял бы здесь слишком много места и увел бы в сторону от предмета данной книги. Но необходимо сказать, что воздействие немецкого искусства на часть наших молодых художников объясняется, во-первых, обостренным социальным содержанием произведений у ряда лучших немецких художников, что глубоко волновало и представителей левых художественных кругов нашей молодежи; во-вторых, напряженной, динамичной формой, свойственной экспрессионистической живописи (в подобной же, предельно напряженной форме, стремились и некоторые наши художники передать свое эмоционально-приподнятое, страстное восприятие новой жизни); наконец, в-третьих, свободное, не связанное какими-либо рамками выражение индивидуальности художника-экспрессиониста вызывало интерес у тех молодых советских художников, которые особенно настойчиво искали путь к наиболее непосредственному выявлению своей творческой индивидуальности средствами самой живописи.



П. Вильямс. Портрет В. Э. Мейерхольда. 1925.



А. Дейнека. Перед спуском в шахту. 1925.



Д. Штеренберг. Аниська. 1925.



В. Волков. Эскиз декорации к спектаклю «Мятеж». 1927.

Все эти причины в достаточной мере объясняют влияние немецкой выставки на молодых остовцев. Причем, кроме положительных результатов, это влияние принесло и результаты отрицательные. Как писал Луначарский, «то, что хорошо, или почти хорошо, для немцев, не совсем хорошо для нас. Недаром про Гросса и Дикса, величайших немецких художников социального направления, говорят, что они — безрадостные пессимисты»[1].

Из двух картин Пименова влияние немецких художников более всего сказалось на «Боксе». Желая выразить напряженность схватки, молодой художник настолько усилил экспрессию боя, что облик боксеров получил неприятный, даже отталкивающий вид, усугубленный мрачной атмосферой всей изображенной сцены. В «Лыжниках», наоборот, небольшое экспрессивное обострение движения лишь помогло пластическому выражению динамической сущности сюжета.

В этой картине во многом определился индивидуальный стиль художника на довольно длительный период. Его особенность состояла хотя и в жесткой, но очень конкретной предметности изображения как на первом, так и на дальнем плане картины, в завершенности выполнения всех частей композиции при отсутствии единого освещения, теней, рефлексов и воздушной среды. Работам Пименова в известной мере была присуща монументальность, которой художник достигал не только крупными и сильно обобщенными фигурами, но и всем композиционно-ритмическим строем картин, подчеркнутым контрастом больших масс и мелких деталей.

В то же время уже в этих работах появились признаки некоторой внешней экзальтации, когда преувеличенное физическое напряжение начинает ломать, взвинчивать, искажать облик людей и предметов.

Увлечение художников ОСТа инженерией, урбанизацией и многими другими явлениями современности открывало новые темы, рождало новые образы. На выставках ОСТа зрители впервые видели такое изображение завода или машины, в котором чувствовалась не только добросовестная передача их внешнего вида, но и буквально влюбленность в машину, в каждый ее винтик и деталь, в ее мудрую конструкцию, в ее движение и ритм, в ее мощь и в скрытую в ней красоту. Такого правдивого и поэтического изображения машин, аппаратов, заводов, индустриальных мотивов в русском искусстве до остовцев не было, ибо художники АХРРа, «Бытия», «Маковца» и других реалистических объединений, а также художники дореволюционной России изображали машину или завод главным образом с точки зрения красивого пятна или характерного фона, но изображали их без того восторга, который вызывала сама по себе любая новая, блестящая машина, автомобиль, самолет, станок в душе остовца. Это было не только воспевание, но и преклонение перед машиной, не позволявшее часто остовцу увидать за ней ее хозяина — рабочего. Такую именно кар-

---

[1] А. Луначарский. По выставкам. — «Известия», 1926, 23 мая.

тину представил на первую выставку ОСТа художник Александр Барщ. Она называлась «Хронометраж». На ней с большой точностью был изображен целый агрегат, с формами которого почти полностью слились три фигуры рабочих. Картина была написана сухо, но с величайшим вниманием к каждой детали и с пониманием всей технической конструкции машины и принципов ее действия. Картина обращала на себя внимание и была замечена и зрителями и критикой.

С таким же увлечением индустриальным мотивом был написан «Завод» Владимиром Люшиным. В нем группа рабочих в центре картины, а также машины и заводской интерьер сливались в единый образ.

На первой выставке ОСТа при наличии общих для членов объединения тенденций и установок, наметились и некоторые иные позиции, в основном относящиеся к живописно-пластической форме произведения. Если у большинства остовцев была тяга к графичности, то у некоторых членов, наоборот, цвет играл главную роль в построении живописного образа. В формировании творчества этих художников-живописцев, помимо природного таланта, имела большое значение и хорошая школа, которую они прошли во Вхутемасе у П. П. Кончаловского, И. И. Машкова, Р. Р. Фалька, А. И. Шевченко. Развиваясь, молодые художники умели находить в окружающей их жизни новые цветовые гармонии, тонкие и богатые по цвету живописные решения новых тем и сюжетов.

На стыке между графической и живописной линией в ОСТе находился Сергей Лучишкин, показавший на выставке картину «Трубы», которая, хотя и несколько наивно, но с большой непосредственностью изображала шествие комсомольцев за красным знаменем и оркестром, состоящим из одних огромных труб. И. Аксенов правильно подметил лирический, задушевный характер изображения Лучишкиным нового явления в жизни страны: «Парад комсомольцев написан с такой любовностью, с какой можно было бы написать в старое время любую семейную идиллию, именины, что ли, только эта закадычность вынесена молодым художником на улицу. Важность такого подхода несомненна — Лучишкину удалось закрепить своим холстом чувства и ощущения, до него у нас неизвестные, ставшие возможными только теперь. . .» [1]

Более сложную, но и несколько рафинированную живописность проявил тогда еще совсем молодой Андрей Гончаров в картинах «Китайцы» и особенно «Шарманщик». В этой работе, резко отличающейся не только по живописи, но и по своему сюжетному содержанию от большинства экспонированных на выставке произведений, Гончаров дал изображение бытовой сцены, но в каком-то вневременном, отвлеченном состоянии. Статичные и очень обобщенные фигуры людей и неопределенная обстановка мало что говорили о современности, и уже одним этим картина казалась

[1] И. Аксенов. Выставка живописи. — «Жизнь искусства», 1925, № 20, с. 16.



А. Гончаров. Шарманщик. 1925.



Д. Штеренберг. Женщина на диване. 1923.

необычной в окружении многих произведений с ярко выраженным современным содержанием.

Вместе с тем ритмичность в композиционном построении групп и частей картины, сдержанный темный колорит, характерные для работ большинства остовцев, сближали творчество Гончарова, как это подтвердилось и в дальнейших выставках объединения, с одним из направлений, получивших развитие внутри общества. В этой картине сказалось влияние французской живописной культуры, что вообще было типично для многих наших художников 20-х годов.

Эти же французские влияния мы ясно видели в творчестве лидера ОСТа, председателя общества и старшего по возрасту его члена Д. П. Штеренберга.

Луначарский, знавший до первой выставки ОСТа творчество Штеренберга в течение многих лет, писал, что он «вполне зрелый художник,



Д. Штеренберг. Натюрморт (на плетеном стуле). 1925.

имеющий целую историю развития и многократно с похвалой отмечавшийся европейской критикой, один из «победителей» на наших первых выставках на Западе». Но, как пишет далее Луначарский, он отдался весь задачам фактуры, поверхности холста, угла зрения и т. д. «Такие подчеркивания техничности, — продолжал Луначарский, — делают Штеренберга главным образом художником для художников, а не художником для масс» [1].

Несколько по-другому расценивал работы этого мастера А. Федоров-Давыдов. Он писал: «Ценность его работ для нашего времени, к сожалению, отмеченного общим понижением живописного ремесла, заключается в «культурности» его живописи. Серьезность и мастерство, с которыми он разрешает проблемы фактуры и цвета, делают его работы необычайно интересными и педагогически ценными» [2].

На выставке Д. П. Штеренберг экспонировал, помимо графических работ, «Женщину на диване», «Пейзаж» и «Натюрморт», вполне характерные для творчества художника. Живопись Штеренберга оптимистична, светла и отличается большой конкретностью изображения отдельных предметов. Художник, казалось бы, несколько неловко, но с подкупающей наивностью изображал самые простые вещи домашнего очага, портреты родных, пейзажи. Он не обращался к сложным индустриальным сюжетам и к спортивным темам, столь характерным для большинства членов ОСТа. В этом отношении Штеренберг, хотя и был председателем Общества станковистов, фактически находился в стороне от направления большинства членов этого объединения. Данное обстоятельство следует иметь в виду, особенно при рассмотрении дальнейшего развития ОСТа, приведшего к образованию внутри общества двух групп и к его расколу.

В то же время нельзя сказать, что у Штеренберга совсем не было работ на социальные темы, на последующих выставках общества они иногда появлялись, но в целом все же творчество Штеренберга по своему содержанию было довольно камерным, что не позволяло ему, председателю общества, фактически быть лидером ОСТа и творчески возглавлять его.

Графическая часть первой выставки ОСТа в сюжетном своем содержании была близка живописному ее разделу. Много рисунков на индустриальные, спортивные, бытовые темы, выполненные лаконичным, сухим графическим языком, дало большинство художников. Почти чертежные изображения заводов экспонировал Мечислав Доброковский, манера рисунка тушью которого была близка мооровскому стилю черно-белой графики, хотя и несколько суше. Этой чертежной манерой Доброковский мог передать сложнейшие заводские интерьеры и вообще самые разнообразные мотивы и сюжеты.

---

[1] А. Луначарский. По выставкам. — «Известия», 1926, 23 мая.

[2] А. Федоров-Давыдов. По выставкам (обзор третий). — «Печать и революция», 1926, № 5, с. 87.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ ГЛАВНАУКИ Н. К. П.

ГОСУДАРСТВЕН. ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

Красная площадь.

ОСТ

УЧАСТВУЮТ:

2-я ВЫСТАВКА

КАРТИН, РИСУНКОВ, СКУЛЬПТУРЫ

Афиша 2-й выставки ОСТ

Обращали на себя внимание зарисовки Ленинграда, сделанные тушью, белилами и карандашом Нисоном Шифриным. При некоторой, казалось бы, неловкости и наивности в выполнении, они привлекали своей жизненностью и наблюденностью характерных особенностей ленинградских пейзажей.

Одним из самых интересных явлений не только в графике ОСТа, но и вообще в искусстве 20-х годов, были рисунки Дейнеки. Я вспоминаю то впечатление, которое оказывали они на нас — еще совсем молодых людей того времени. В них поразительно сочеталась острейшая критика всего старого с утверждением того нового, к чему мы сами стремились, что открывало дорогу в будущее. Причем Дейнека раскрывал все это не детально психологически разработанным сюжетом, а замечательным мастерством живого выразительного рисунка, умением подметить в движениях, в позах людей, в манере одеваться, ходить, разговаривать, работать черты, свойственные только нашему современнику. Кроме того, прекрасное чувство ритма, композиции листа, умение сочетать массивные формы и мельчайшие детали, обобщение и динамичность, монументальность и экспрессия — все это вместе взятое, при влюбленности художника в новую жизнь народа, порождало необычно выразительный лаконичный графический стиль, восхищавший посетителей выставок и многочисленнейших читателей-зрителей журналов «У станка», «Безбожник у станка», «Красная нива» и других, где печатались рисунки тогда еще совсем молодого мастера.

Как уже отмечалось в начале этой главы, первая выставка ОСТа была очень благожелательно встречена общественностью. По существу единственными участниками выставки, подвергшимися критике, были Иван Клюн и Иван Кудряшев, экспонировавшие станковые работы, в которых решались главным образом чисто формальные задачи. У Клюна эти задачи были связаны со взаимодействием цвета и света на предметах геометрической формы, находящихся в некоей пространственной среде. У Кудряшева две серии станковых работ маслом изображали конструктивно-динамические построения, в одних случаях передающие прямолинейное, в других — криволинейное движение. В них художник, захваченный идеей космических полетов, начинал искать выражения разных форм движения в безграничном пространстве средствами отвлеченной, непредметной живописи. Хотя постановка подобной задачи в статичном по природе своей искусстве живописи представляется спорной, все же сам по себе опыт Кудряшева подтверждает творческий интерес художников ОСТа к достижениям современной науки и техники.

Сами участники ОСТа видели успех первой выставки и, сознавая возросшую ответственность, еще более настойчиво стали утверждать свои позиции в печати и в организационно-общественной деятельности, привлекая на выставку массового зрителя, проводя на ней беседы. Они устраи-



С. Лучишкин. Среди деревьев (Лыжники). 1926.



С. Лучишкин. Шар улетел. 1926.

вали встречи с руководителями государственных художественных учреждений, в одном из которых ставился доклад на тему, что ОСТ может дать государству и что государство может дать ОСТу [1]. Остовцы сразу же начали думать об организации выставок за границей и о привлечении на выставки ОСТа западных прогрессивных мастеров.

Молодые художники осознали не только принципиальное значение своего объединения, но и его общественную силу и со всей энергией развернули большую организационную деятельность и творческую подготовку ко второй выставке общества. Тут же, после закрытия выставки, они, не дожидаясь возвращения из-за границы Штеренберга, провели общее собрание объединения и выбрали его председателем правления.

---

[1] Из письма группы участников ОСТа Д. П. Штеренбергу от 25 мая 1925 г. Находится у дочери художника, В. Д. Алфеевской-Штеренберг, Москва.

ВТОРАЯ ВЫСТАВКА ОБЩЕСТВА

Вторая выставка ОСТа, состоявшаяся в мае 1926 года в залах Исторического музея на Красной площади, вызвала еще больший интерес, чем первая. Ей было посвящено много статей, причем не столь единодушно одобряющих всех участников общества, как это было в статьях о первой выставке, а, наоборот, иногда очень резко разграничивавших творчество художников. Это обстоятельство сыграло заметную роль в дальнейшей судьбе объединения. Разнохарактерность оценок была вызвана в значительной мере тем, что на второй выставке приняли участие ряд художников, состоявших членами общества, но по разным причинам не экспонировавших своих работ на первой выставке. Среди них во всяком случае двое — Лабас и Тышлер — стали объектом особенно острых споров, вызывая противоречивые оценки. Но и в целом вторая выставка вызвала более дифференцированное отношение, поскольку само творчество молодых художников становилось все более сложным.

Некоторые критики, сравнивая ОСТ с АХРРом, подчеркивали сближение сюжетного содержания в произведениях художников этих двух обществ и все большее расхождение в вопросах художественной формы и стиля. Критик И. Хвойник писал: «Резкость очертаний физиономии ОСТа прежде всего формальная: остовцы — антиподы правоверного натурализма, столь заметного в тенденциях АХРРа. Формальные пути ОСТа идут от конструктивизма, экспрессионизма, плоскостной живописи и нервных урбанистических ритмов... Вторая выставка ОСТа обнаруживает, что «формальные» пути этой молодой группы не только не стоптаны и обезличены современным сюжетом, но приобретают через него особую остроту. Выставка насыщена современными сюжетами и мотивами, зачерпнутыми из густого материала нового быта» [1].

Отмечала критика и усиливающиеся тенденции к монументальному образу в работах части остовцев. Критик М. Бабенчиков, писал, что ОСТ, стремясь найти новую обобщенную форму для синтетической картины, «все заметнее тяготеет к тому, чтобы уйти от живописного «станка» и выйти на простор, который дает монументальная фресковая, стенная живопись» [2]. В доказательство этого автор называет работы Дейнеки, Пименова, Вильямса и Денисовского.

---

[1] Игн. Хвойник. Вторая выставка ОСТ. — «Советское искусство». 1926. № 6. с. 46.

[2] М. Б[абенчиков]. ОСТ. — «Новый зритель». 1926, № 21, с. 12.



А. Дейнека. Журнальный рисунок. 1925.

Но не менее ясно на второй выставке сказались и тенденции другой части общества к сугубо станковому искусству, к лирической картине. В плане подобного станкового искусства выставили картины, акварели или рисунки Лабас, Лучишкин, Тышлер, Гончаров, Берендгоф, Купреянов и некоторые другие.

Пожалуй, наиболее сильное впечатление на массу зрителей производила картина Дейнеки «На стройке новых цехов», не просто продолжавшая графическую манеру его двух первых композиций, но углубившая и поднявшая ее настолько, что можно было говорить о возникновении нового и совершенно своеобразного монументального стиля.

В новой работе Дейнеки все элементы находились в какой-то обостренной контрастности: темной фигуре первого плана противостояла светлая фигура второго; широко обобщенным массам обеих этих фигур — мельчайший ажур металлических конструкций, объемной трактовке фигур —

почти сплошная плоская заливка черной краской части интерьера, а отсутствию глубины в этой части противопоставлена резко уходящая вдаль перспектива пролета. Этот принцип контрастных сопоставлений, который можно проследить дальше во всех частях композиции, вызывает удивительное ощущение динамики и энергии, столь связанных с самой темой картины, с сущностью этого индустриального сюжета. Великолепны сами по себе две фигуры женщин-работниц. Крепкие, физически здоровые люди, на ходу перебрасывающиеся шуткой, они олицетворяют два поколения рабочего класса тех лет — старшая, сильная, с подчеркнутой мускулатурой, в темной одежде, в резком повороте легко толкает вагонетку, другая — в светлом, развевающемся платье, более молодая, более стройная, обе они представляют два разных, но как бы дополняющих друг друга образа.

В живописном решении картины полностью отсутствует и единство освещения и цельность среды; нарушены, казалось бы, все закономерности традиционной реалистической картины, и тем не менее она поражала многих зрителей своей жизненностью, большой образной собирательностью, пластической силой и конкретностью в изображении нового человека, рабочего, не в праздничном или сугубо бытовом состоянии, а в процессе труда. Это воспринималось как утверждение энергии нового революционного общества.

Вообще произведения Дейнеки, оставаясь наиболее характерными для большинства художников ОСТа, в целом выходили далеко за рамки этого общества, не только по исключительной силе таланта самого художника, но главным образом по действительно большой идейной содержательности его произведений, по активному, действенному участию в разных областях и видах искусства — в журнальной графике, в плакате, в монументально-декоративном искусстве, бесспорно оказывая очень ощутимое влияние на развитие и рост этих искусств.

Кроме картины «На стройке новых цехов», Дейнека на 2-й выставке ОСТа экспонировал написанный совсем в иной манере портрет боксера К. Градополова. Он произвел на зрителей меньшее впечатление. Критик А. Федоров-Давыдов увидел в этой работе следы нарочитого эксперимента, но в действительности художник начал преодолевать слишком большую графичность своих картин и по существу с портрета Градополова в творчестве художника наступил новый, более колористически богатый период.

Градополов изображен в момент боя, полный энергии и жажды победы. Но художник, очевидно, увлеченный физической красотой модели, слишком внимательно следил за случайными рефлексами и оттенками цвета на почти обнаженной фигуре боксера, отойдя от обычной для него обобщенной трактовки человеческой фигуры, столь блестяще осуществленной в «Стройке новых цехов».

Сам Дейнека внешне был тоже похож на боксера, с такой же, как у Градополова, модной спортивной прической, с могучей шеей и боль-



А. Дейнека. На стройке новых цехов. 1926.

ными бицепсами. Увлечение спортивными темами у остовцев было не случайным. Они изображали спорт не с точки зрения сторонних наблюдателей, а как любители-спортсмены, тонко чувствующие все особенности спортивной жизни. Своими привычками, манерой держаться, своими интересами и поведением они сами напоминали заядлых спортсменов. Они противопоставляли себя, начиная с внешности и кончая самими произведениями, подчеркнуто неряшливому облику большинства художников того времени.

Экспонированные, помимо этих двух картин, многочисленные станковые и журнальные рисунки Дейнеки еще более подтвердили его замечательное графическое мастерство. Однако не станковые работы художников ОСТа будут рассмотрены в особой главе: на выставках ОСТа они занимали малое место, но играли заметную роль в синтетических видах искусства, что дает возможность отдельного их анализа.

Среди картин, экспонированных на 2-й выставке, обращала на себя общее внимание картина Ю. И. Пименова «Инвалиды войны» с изображением двух жутких, физически страшных в своей изуродованности фигур солдат, бредущих с фронта. Мрачное, разрушенное селение и выжженная земля, грязно-зелено-коричневый колорит, пустые глазницы, разбитые и перебинтованные руки, изуродованные осколками, обожженные, с болезненными гримасами лица — все это, несмотря на физически неприятный облик солдат, с большой силой и впечатляющей убедительностью передавало ужасы войны.

Безусловно, на автора этой картины оказали воздействие выставки немецкого искусства. Но, как писал Федоров-Давыдов, «разница между ними огромная, и она заключается в том, что здесь воздействие — органическое, живописно понятое и переработанное... На иных зеленый, трупный тон, общая заливка, плакатная «литографичность» картины производит неприятное впечатление. Мы же склонны видеть в этом первые проблески нового стиля» [1].

Чувство ненависти к войне было передано всеми имеющимися в распоряжении художника средствами — выразительным рисунком, эмоционально-содержательным колоритом, напряженной формой и навсегда запоминающейся композицией. Правда, в этой, как и во многих других картинах, где отразилось влияние экспрессионизма, раскрывалась лишь одна, ущербная сторона явления, но трудно было бы ожидать в то время появления картины, философски обобщающей всю полноту такой сложной темы, как «война и человек». Быть может, поэтому работа Пименова, при всей односторонности трактовки сюжета оставляла по-своему очень сильное впечатление.

---

[1] А. Федоров-Давыдов. По выставкам (обзор третий). — «Печать и революция», 1926, № 5, с. 87, 88.

Одной из заметных картин выставки было большое полотно Н. Ф. Денисовского «Ленин». В темном пространстве холста, лишенном каких-либо аксессуаров, выделялось лишь спокойное светлое лицо Ленина и его руки. Художник пошел на крайнее ограничение красок, на самое скупое композиционное решение, отказался от какой-либо конкретизации обстановки, однако эта вневременность и отвлеченность среды в некоторой мере помогли передать идею вечности в образе ушедшего из жизни вождя революции.

Интерес и значительность выставок ОСТа были следствием разных причин, но одной из них являлось многообразие индивидуальностей в остовской среде, и как результат этого — широкий охват жизни на их выставках, многообразие явлений, чувств, идей, раскрываемых художниками в картинах, рисунках, гравюрах и скульптурах.

Вот почему одновременно с успехом такой драматической в основе своей картины как «Инвалиды», большим вниманием пользовалась и веселая, жизнерадостная, многоплановая композиция Лучишкина «Я очень люблю жизнь». Автор на сравнительно небольшом холсте развернул подробный изобразительный рассказ об одном мгновении жизни какого-то уголка нашей страны. На дальнем плане, на полях впервые появился трактор; на железнодорожной станции люди ждут поезда; из старой шахты вывозят тачки с углем, а дальше, по современной асфальтированной улице, полной народа, мчатся автомобили, и один из них сшиб человека, в то время как ближе к переднему плану на берегу пруда греются на солнце, ходят на руках, прыгают в воду мальчишки, в кустах прячется парочка, кто-то стирает белье, рыбак сидит с удочкой, а в центре композиции, ближе всего к зрителю, девушка, собираясь купаться, скидывает рубашку.

Весь этот, казалось бы, слишком нарочитый подбор разнообразнейших сценок и событий едва ли смог привлечь внимание зрителей, если бы не подкупающая искренность изображения жизни, которую проявил тогда еще совсем молодой художник в этой картине.

Вторая его работа на выставке — «Вечерами поют песни», ушедшая, как и первая, за границу, также вызвала одобрение критики. В частности, Луначарский писал, что в ней «так и слышна сливающаяся с раздольем гармоника», что эту картину «можно признать симпатичным и нужным произведением» [1]. К сожалению, мы не имеем возможности подробно судить о ней, как и о ряде других работ остовцев, проданных еще в те годы за рубеж и только частично оставшихся в памяти у свидетелей выставок ОСТа, к которым принадлежит и автор данной книги. Слабо вспоминая вторую картину, я прекрасно помню большое впечатление, которое произвела первая на многих людей, собравшихся 3 мая 1926 года на вернисаж остовской выставки.

---

[1] А. Луначарский. По выставкам. — «Известия», 1926, 23 мая.

Впервые на ней экспонировал свои работы один из членов-учредителей общества Александр Лабас. Он показал много работ разных жанров и разной техники — одиннадцать картин маслом и четырнадцать рисунков и акварелей. Его экспозиция выглядела несколько пестро. Центральное место в ней занимала большая картина «Уральский металлургический завод» — одно из характерных для ОСТа изображений заводского интерьера и труда рабочих. Картина построена на передаче ритма, на выявлении контрастов и динамики, на демонстрации конструктивного начала в машинах и во всем трудовом процессе. Художник удачно нашел соотношение фигур рабочих и самого цеха, всего его огромного пространства.

Кроме того, Лабас выставил «Башкирскую деревню», написанную совершенно в другом стиле и отмеченную Тугендхольдом за полнозвучность цвета. Художник показал также картину «Белые ушли» из только что начатого им большого цикла работ об Октябрьской революции и гражданской войне, непосредственным участником которой он был. На картине крупным планом изображены были жертвы белогвардейских зверств.

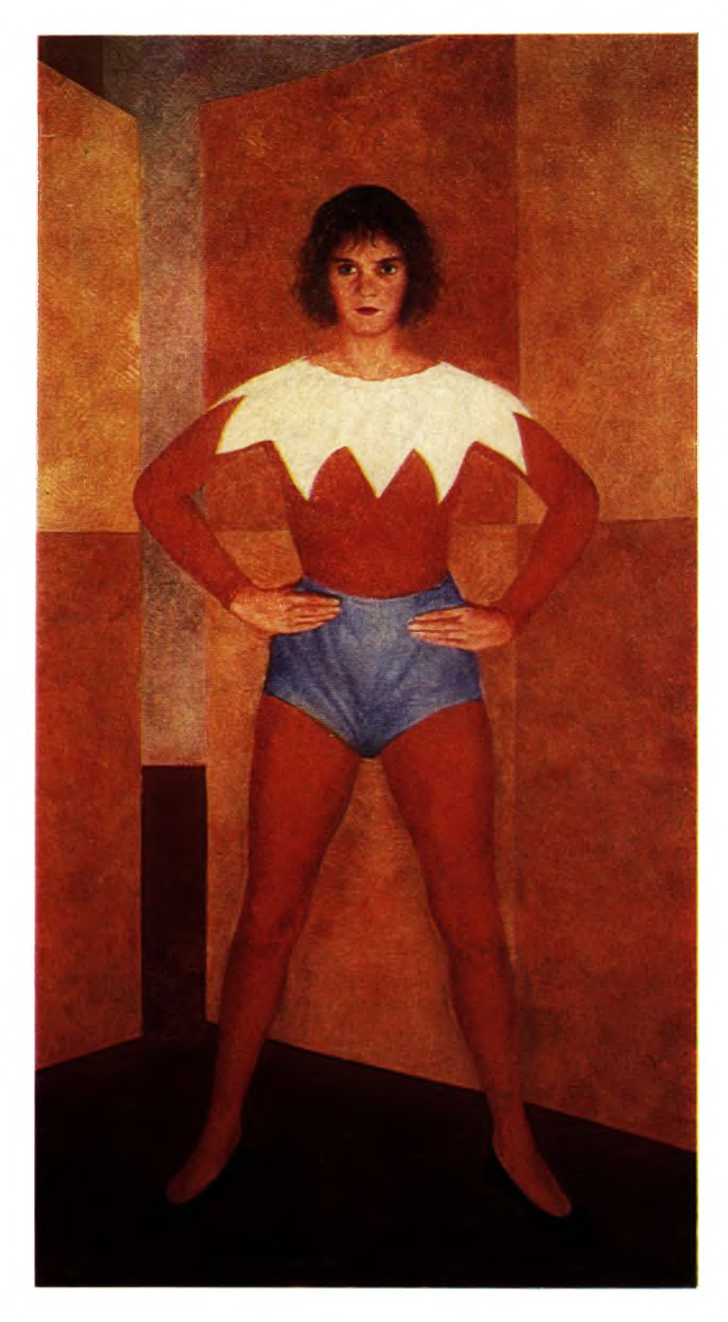
В маленьких кавказских акварелях и рисунках Лабаса еще не угадывался будущий мастер динамичного изображения города, скорее, наоборот, — в них присутствовала известная статичность, но в то же время чувствовалась способность автора пластически видеть предмет в пространстве. Так, например, в рисунке тушью «Парк в Сочи» экономными средствами выявлено движение в природе, особый ритм, как бы связывающий в одно целое формы деревьев, их кроны с движением облаков в небе.

Еще один художник, также впервые участвовавший на остовской выставке, — Александр Тышлер — вызвал большое внимание и очень расходящиеся мнения о своем творчестве. Он показал четыре картины маслом, из которых центральной была «Директор погоды» и тридцать четыре рисунка тушью или цветными карандашами. Первое после дискуссионной выставки выступление этого художника, по существу, выявило некоторые основные особенности его творчества.

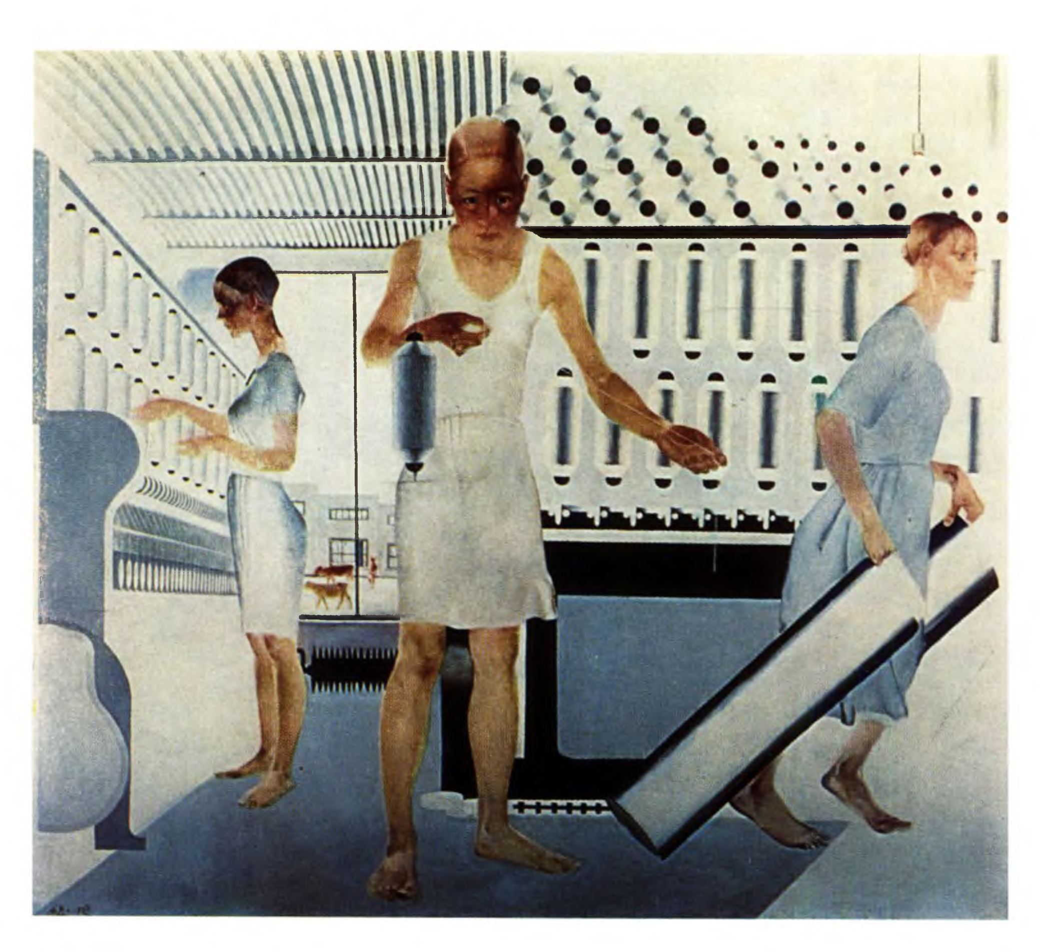
Тышлер — трудный художник. Это со всей откровенностью высказал Луначарский в своей рецензии о выставках 1926 года в том числе и об остовской выставке. Он писал: «Серия его рисунков странная и парадоксальная, в ней есть какая-то почти жуткая мистика, расшифровать которую очень трудно. Нет никакого сомнения, что Тышлер не только обладает значительным внешним мастерством, но и каким-то большим зарядом совершенно самобытной поэзии. Но эта глубокая и как бы несколько метафизическая лирика весьма смутно доходит до зрителя. Ее не только нельзя передать на словах, — ее нельзя и почувствовать, можно только предчувствовать ее. Тышлер остается для меня загадкой, конечно, не лишенной интереса» [1].

---

[1] А. Луначарский. По выставкам. — «Известия», 1926, 23 мая.



П. Вильямс. Акробатка. 1927



А. Дейнека. Текстильщицы. 1927.

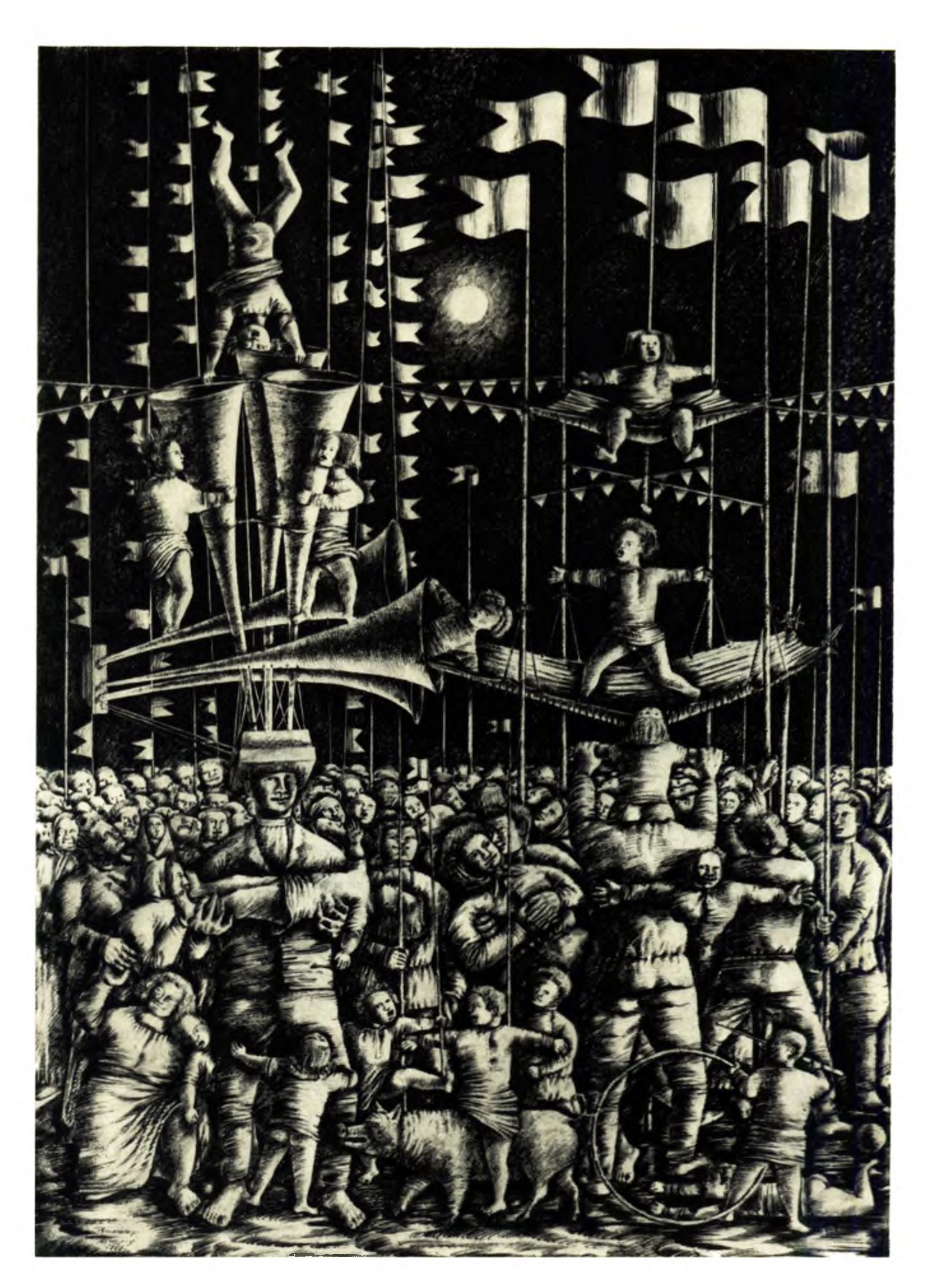


А. Лабас. Парк в Сочи. 1924.

Поскольку большинство работ Тышлера со второй выставки ОСТа не сохранилось и нет хороших репродукций, встает необходимость несколько подробнее описать их по памяти. Все рисунки можно разбить на несколько серий. Этот способ работать сериями — одно из самых постоянных отличительных свойств индивидуального творческого метода художника.

Большинство его серий состоит из вариантов одной темы, даже одного и того же сюжета. Так, на второй выставке ОСТа было показано пять графических вариаций сюжета «Продавец» — продавцы палок, манекенов, часов, птиц, пива. Затем зрители увидели небольшую серию «Странствующие», а именно: странствующих жонглеров, музыкантов, танцоров. Потом увидели два варианта «Октябрин» — «Радиооктябрины» и «Воздушные октябрины», наконец, серию иллюстраций к пьесе А. Б. Мариенгофа.

Что же характерного было в самом художественном содержании этих тышлеровских серий и вообще всех экспонированных им работ? Коротко говоря, при наблюдательности — совершенно своеобразная, гиперболиче-



А. Тышлер. Радиооктябрины. 1926.

ская фантазия. Следует назвать и еще одну существенную особенность — театральность, но театральность особую полуцирковую, полубалаганную, театральность народных подмостков и уличных представлений. Три эти особенности, находясь в каждом произведении в разных соотношениях, дополнялись, кроме того, любовью художника к гротеску, привязанностью к необычному, своеобразной фантастике и способностью иронизировать в драматических ситуациях.

При всем этом Тышлеру всегда были близки многие важные явления действительности, и в мир его фантазий постоянно врывались вполне реальные, конкретные и очень важные явления жизни. Например, он был потрясен бедствиями войны и на выставке показал рисунок «Демонстрация инвалидов», где изображены изувеченные войной люди, высоко поднимающие на длинных шестах с флагами макеты своих потерянных на войне рук, ног, глаз, образуя чрезвычайно впечатляющую жуткую, гневную, протестующую процессию.

Однако основное содержание тышлеровских работ на выставке было связано с воспоминаниями его собственного детства и юношества, с дореволюционным бытом. Таковы рисунки о странствующих циркачах и музыкантах, о продавцах всевозможных товаров, о бойнях, о еврейских погромах.

Фантазия, реальность и театральность находились в отдельных произведениях художника, так сказать, в разных пропорциях. В частности, в рисунке «Бойня» почти полностью отсутствовал фантастический элемент и театрализованное действие. Изображенная художником сцена поражала своей жизненной обнаженностью.

Центральная картина в экспозиции тышлеровских работ «Директор погоды» представляла собой фантастический образ — символ с излюбленным для Тышлера нагромождением предметов: разного рода барометров, градусников, компасов, ветровых флажков, висящих на человеке, одной ногой стоящем в воде, другой на суше.

Довольно точно определил индивидуальный творческий метод Тышлера критик Хвойник. В своей рецензии на выставку он писал, что рисунки Тышлера, «представленные в большом изобилии, выделяются на выставке совершенно необычной манерой композиции. Большая острота восприятия у этого бесспорно одаренного художника сочетается с крайне своеобразной, подчас фантастической и необузданной переработкой и перераспределением вещей, с каким-то напряженным «стягиванием в один узел» обычно разрозненных штрихов и деталей: этим приемом Тышлер пользуется как экспрессией прихотливой, почти затейливой режиссуры, чтобы сгустить и усилить до предела некую сокровенную, полужуткую, полумистическую правду «вещей». При всей необычности манеры отражения видимого мира, напоминающей определенно средневековую фантастику, рисунки Тышлера все же отлагаются во впечатлении зрителя какой-то убе-



А. Тышлер. Бойня. 1925.

дительной правдивостью»[1]. С этой содержательной и правильной оценкой первого выступления Тышлера в ОСТе несколько расходился Федоров-Давыдов, который, также отмечая тонкое и оригинальное чувство живописи, считал в то же время, что гротескная мистика Тышлера делала его искусство малоприемлемым для масс.

Более единодушно положительной была оценка выступления на этой выставке Д. П. Штеренберга, главным образом благодаря картине «Аниська», находящейся сейчас в экспозиции Государственной Третьяковской галереи.

---

[1] Игн. Хвойник. Вторая выставка ОСТ. — «Советское искусство». 1926, № 6. с. 48.

Об «Аниське», одной из значительных работ выставки, изображающей простую деревенскую девочку, стоящую в сарафане и в валенках около стола с куском черного хлеба на тарелке, Федоров-Давыдов писал, что картина «выявляет новый этап в развитии художника. Этап, отмеченный монументально-декоративными заданиями и интересом к сюжету» [1]. Действительно, в этом привлекательном в своей простоте и непосредственности образе деревенской девочки того времени мы ощущаем стремление художника передавать жизненные явления в обобщенных формах строгой и лаконичной по своей структуре станковой живописи, несущей в себе элементы монументального искусства.

Следует остановиться на гравюрах Штеренберга. Чрезвычайно распространившееся в нашем искусстве влияние творчества В. А. Фаворского дало большие и плодотворные результаты. Однако успехи и достижения этой школы слишком отодвинули на задний план иные течения, существовавшие в нашей гравюре. Представителем одного из таких течений был Штеренберг в его настойчивых опытах в области ксилографии, основанных на совершенно иных, чем в творчестве Фаворского, принципах.

Прежде всего гравюры Штеренберга, многие из которых были экспонированы на второй выставке ОСТа, отличаются богатой и сложной фактурой, многообразной и свободной техникой, в которой почти отсутствует параллельная и косая штриховка, столь распространенная в школе Фаворского. Наоборот, Штеренберг применял все средства, чтобы создать на доске неповторимую и каждый раз новую свободную игру точек, пятен, кружков, штришков, мазков и линий, преимущественно белых на черном фоне. В некоторых натюрмортах Штеренберг стремился передать до физической ощутимости фактуру самих изображаемых предметов — всякого рода кружев, тканей, плетенок, дерева и т. д., сочетая эти детально обработанные фактурные элементы с большими массами почти сплошь черных пятен, обобщенно передающих лишь силуэт предметов. Этот контраст еще более выявлял тонкую и сложную фактурную вязь гравюры.

Ксилографические натюрморты Штеренберга почти полностью сохраняют способ построения пространства и трактовку среды, применяемые в его живописных работах. Здесь так же, как и в живописных холстах, предметы расположены на всей плоскости листа, причем некоторые из них показаны сверху, а другие с боковой точки зрения. Таким образом сохранились, как и в его картинах, противоречие и компромисс между разными принципами перспективы.

По своей графической форме гравюры Штеренберга идут от так называемой живописной гравюры черно-белого пятна, столь распространенной во Франции, особенно в творчестве Ф. Валлоттона и бельгийца Ф. Мазе-

---

[1] А. Федоров-Давыдов. По выставкам (обзор третий). — «Печать и революция», 1926, № 5, с. 87.



Д. Штеренберг. Натюрморт. 1925.



Н. Купреянов. Внутренность комнаты. 1924.

реля. Штеренберг обогатил возможности этой гравюры более конкретно-материальной и сложной фактурой, свободной и разнообразнейшей техникой и методом плоскостного решения пространства, открывающими новые возможности гравюры на дереве, еще далеко не использованные до сих пор художниками в решении более сложных идейно-художественных задач, нежели те, что ставил перед собой Штеренберг.

В графическом разделе второй выставки всеобщий интерес вызвали рисунки и литографии Николая Купреянова. Этот блестящий мастер станкового рисунка (хотя его работы часто появлялись и в журналах) обла-

дал способностью запечатлевать карандашом, тушью, сепией, черной акварелью самые сложные сцены, состояния, мгновения в сутолоке городских улиц, на заводах, в ночном городе, в парикмахерских и кофейнях, в интимной домашней обстановке. Его рисунки с удивительной полнотой передавали не только характерные, яркие особенности какой-либо бытовой сценки или пейзажа, но и совершенно случайные, еле уловимые черты, например, какой-то скользящий свет от фонаря на лице прохожего или на проезжающей мимо извозчичьей пролетке. Поразительная способность Купреянова фиксировать мгновение и в то же время передавать полноту общего состояния пейзажа или выразительно раскрывать характер человека определяет высокое художественное значение рисунков этого трагически погибшего в расцвете сил мастера.

Остальные участники ОСТа выступили с работами, характеризующими их постепенное индивидуальное развитие, а также их поиски в разных видах искусства. Так, Гончаров продемонстрировал в четырех портретах медленное, но прочное развитие живописных качеств, строгой композиции, тонкого колоризма; одновременно он все более увлекался искусством гравюры, первый успех в которой был завоеван на выставке советской графики за границей.

Вильямс совершенствовал в портрете свою технику и умение передавать не только внешний облик, но и внутренний мир модели, что ему особенно удалось в портрете артиста Н. Охлопкова.

Много и успешно работавшие в журналах, издательствах, в кино и в театрах Вялов, Люшин, Меркулов, Шифрин, Волков показали на выставке проекты оформления города, эскизы плакатов, обложек книг и журналов, театральных постановок, журнальные рисунки, а также несколько работ маслом. Люшин выставил композицию из цикла «Четыре времени года», Шифрин — «Страстной бульвар», Волков — «Портрет», Меркулов — картину «Боец».

Работа этих и других участников выставки свидетельствовали об активном участии художников ОСТа в агитационно-массовой работе, в печати, в кино и театре. Это красноречиво говорило о глубоко современном характере их творчества, об его органической связи с развернувшимся в нашей стране строительством социалистического общества.

ОСТ И ДРУГИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ

Утверждение станковой картины, современной по своему содержанию и выполненной в соответствующей этому содержанию новой реалистической форме оставалось основной целью Общества станковистов. Его выставки успешно осуществляли прежде всего именно эту задачу и были одними из значительных явлений в советском станковом реалистическом искусстве середины 20-х годов. В это время страна готовилась отметить десятилетие Советской власти. Ушли в прошлое годы гражданской войны и хозяйственной разрухи. Советская власть не только прочно утвердилась, но и набирала небывалые темпы качественно нового, социалистического развития экономики и культуры.

Соответственно усложнились и творческие задачи художников. Со всей остротой встала проблема углубленного художественного отражения в произведениях искусства сдвигов в сознании людей, приступивших к строительству нового общества. Рождение нового человека с его устремленностью в будущее, с его высокой моралью, энтузиазмом, жаждой знаний требовало от художников отказа от плакатной четкости и локальной обобщенности, которые были распространены в искусстве в первые годы Советской власти. Утверждение личности, как таковой, с ее индивидуальными особенностями и свойствами требовало более тонкой психологической характеристики в изображении человека. Так же должны были найти свое отражение в искусстве первые успехи в строительстве новой жизни, в экономике и в хозяйстве.

Все эти задачи стояли перед многими художниками разных направлений, но далеко не все осознавали необходимость творческой перестройки и поисков, чтобы своими произведениями, средствами искусства ответить на самые важные, большие требования времени.

Из многих уже ранее действовавших и только что возникших художественных групп и течений с наибольшей ответственностью и пониманием этих задач выступили два художественных объединения — АХРР и ОСТ.

Небольшая группа художников, организовавших АХРР, сплотилась на основе совместных зарисовок по мандатам редакции газеты «Рабочий» на московских заводах «Динамо» и «Электросила». Среди инициаторов этого движения были П. А. Радимов, В. В. Журавлев, Е. А. Кацман, Б. Н. Яковлев, А. Аршинов и П. М. Толкач, а также идейный вдохновитель группы заведующий изо Главполитпросвета искусствовед А. Скачко. К 1 мая 1922 года эта группа устроила выставку в помощь голодающим, а через две недели на выставке под председательством А. Скачко было проведено

собрание группы и по предложению С. В. Малютина она оформила свое существование как Ассоциация художников революционной России (АХРР) [1]. Первым председателем АХРР был избран П. А. Радимов, секретарем Е. А. Кацман. В этом же 1922 году АХРР устроила еще две выставки — «Жизнь и быт Красной Армии» и «Жизнь и быт рабочих». На них участвовало уже девяносто художников, представивших около четырехсот работ, преимущественно хроникально-документального порядка. В следующие годы АХРР выросла в самое большое в стране объединение художников, имея свои филиалы во многих городах республики и получая широкую поддержку от ряда государственных и общественных организаций.

Выявившееся с первых же выставок АХРРа стремление ее организаторов с документальной правдивостью отражать жизнь, труд и быт рабочих и крестьян, боевые действия и будни Красной Армии практически вылилось в выполнение множества быстрых зарисовок и этюдов, лишь фиксирующих отдельные моменты в трудовом процессе на заводах и фабриках. На выставках АХРРа появилось много однообразно натуралистических индустриальных пейзажей и жанровых сценок, лишенных образного обобщения и яркого эмоционального содержания. Одновременно в АХРРе проявилась и другая тенденция — к более синтетическому и героическому по своему стилю искусству. В первой своей декларации 1922 года организаторы АХРРа заявили: «Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания» [2]. Однако стремление к патетической образности фактически породило немало произведений ложнотеатральной героики, внешне эффектного, но слишком искусственного пафоса, чуждого самому духу героической жизни скромных, но преданных делу революции красноармейцев, рабочих коммунистов и комсомольцев. Впоследствии в самом АХРРе отказались от установки на героический реализм.

Все же, помимо многих фотографически документальных или ложногероических работ на выставках АХРР появились живые и выразительные портреты, жанрово-бытовые картины и картины на историко-революционные темы и среди них такие известные и получившие широкое признание, как «Портрет Д. А. Фурманова» С. В. Малютина, серия картин М. Б. Грекова о Первой конной армии, «Заседание сельячейки» Е. И. Чепцова, «Транспорт налаживается» Б. Н. Яковлева, «Заседание комитета бедноты» А. В. Моравова, «Парад Красной Армии» К. Ф. Юона, «Первый лозунг» Н. Б. Терпсихорова, «Беспризорные» Ф. С. Богородского и много

---

[1] В 1928 году АХРР изменила название на Ассоциацию художников Революции (АХР).

[2] Декларация Ассоциации художников революционной России. — В сб.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 120.

других серьезных реалистических произведений, правдиво, образно отражающих характерные явления в жизни страны тех лет.

Безусловно, само по себе стремление художников АХРРа отражать средствами реализма современную жизнь народа имело огромное значение в становлении и развитии советского изобразительного искусства и оказало большое влияние на творческую перестройку многих художников, находившихся под влиянием или сугубо формалистических или ограниченно субъективистских тенденций и направлений. Эта основная особенность ахрровского движения несомненно была близка молодым художникам, организовавшим Общество станковистов. Однако этим общим, правда очень важным, принципом, по существу, и исчерпывается близость установок этих двух объединений. Во всем остальном — в отношении к традициям, к художественному языку, к трактовке сюжетов, взятых из современной жизни, к мастерству, к стилю произведений, между АХРРом и ОСТом существовали серьезные, а во многом и непримиримые расхождения. Так остовцы, например, в своей декларации отказывались от «передвижничества в сюжете», ахрровцы же всюду настойчиво подчеркивали свою связь с передвижническими традициями; остовцы опирались на формальные достижения в искусстве последнего времени (10-х и начала 20-х годов), ахрровцы, наоборот, рассматривали свои реалистические позиции как логический противовес развитию левых течений в современном искусстве; почти все художники ОСТа, познавая окружающую жизнь, наблюдая натуру, в то же время непосредственно с натуры писали и рисовали очень мало, отыскивая синтетический воображаемый и обобщающий образ тех явлений, которые они наблюдали в жизни, в то время как творческий метод большинства художников АХРРа основывался на работе с натуры, даже когда они выполняли жанровые или исторические композиции, делая для каждого персонажа тщательные этюды с конкретных людей или натурщиков, терпеливо позирующих в соответствующих замыслу позах.

Особо резкие расхождения у членов АХРРа были с той частью ОСТа, в которой более заметные были влияния современной французской живописи или немецкого экспрессионизма, то есть у таких художников, как Штеренберг, Тышлер, Лабас, Пименов, Козлов, Шифрин, Гончаров, и, наоборот. более примиримо большинство аххровцев относилось к творчеству Дейнеки, Вильямса, Лучишкина, Вялова, Денисовского, Люшина, Мельниковой, Козловой, искусство которых казалось более доходчивым и ясным.

Но в основе противоречий между АХРРом и ОСТом лежали и более общие причины, касающиеся самого характера художественного мышления членов этих двух объединений. Совершенно очевидно, что идеология ахрровского движения требовала главным образом искусства объективно-точного, наиболее правдоподобного, доходчивого и конкретно-предметного.

Этому и отвечал реализм лучших произведений, созданных художниками АХРРа. Правда, следует помнить, что многие другие работы, экспонированные на выставках этого объединения, не несли в себе достаточно глубокого реалистического обобщения, оставаясь на уровне документально-фотографической правдоподобности. Тем не менее в целом ахрровское искусство было искусством реалистическим, имеющим слабое взаимодействие с романтическими тенденциями, присущими советской художественной культуре с первых дней революции. Можно говорить лишь о некоторых произведениях членов АХРРа, написанных в романтическом духе, с большим воодушевлением повествующих о романтической эпохе, таких, например, как «Тачанка» М. Б. Грекова. Значительно большая романтическая направленность была свойственна творчеству художников других группировок, особенно «Маковца», «4-х искусств», «ОСТа». В этом последнем устремленность художников не только отражать, но и преображать окружающий мир, их отказ от спокойной повествовательности, прозаической описательности событий, их желание поэтизировать и утверждать только еще рождаемое в жизни свидетельствовало о романтичности их мироощущения. В творчестве остовцев романтизм приобрел новые черты, а именно у одной части художников ОСТа он выразился в поэтической мечте о высокоорганизованном урбанистическом мире, у другой — в лирической поэтизации самых простых, будничных явлений современности.

Но расхождения между АХРРом и ОСТом возникали не только на основе разного мироощущения и разного понимания творческих проблем, но и в результате существовавшей между ними конкурентной борьбы за право называться ведущей художественной группировкой. Каждая из них стремилась в печати, на дискуссиях доказать, что творчество ее членов наиболее действенно, глубоко и полно отвечает требованиям, предъявляемым к искусству партией и народом, строящим социализм.

Значительные расхождения были у ОСТа и с другими крупными объединениями и группировками, игравшими заметную роль в художественной жизни страны тех лет. Одним из них было общество «4 искусства». В него входили живописцы, графики, скульпторы и архитекторы, сформировавшиеся в предреволюционные годы и состоявшие членами «Мира искусства», «Голубой розы» и отчасти «Союза русских художников». Большое художественное значение и, так сказать, лицо выставок этого общества, определяли произведения К. С. Петрова-Водкина, П. В. Кузнецова, М. С. Сарьяна, А. Т. Матвеева, И. М. Чайкова, В. А. Фаворского, П. В. Митурича, А. И. Кравченко, В. В. Лебедева, А. В. Щусева, К. Н. Истомина. Отмечая в своей декларации принцип качественности произведений как важнейший фактор в творческой деятельности советского художника, члены общества как бы подчиняли содержание произведений чисто художественным задачам, но в действительности лучшие мастера этого общества своим творчеством утверждали принцип глубоко содержатель-

ного, философски осмысленного произведения, раскрывающего важные стороны духовной и общественной жизни советских людей. Так, например, Петровым-Водкиным были созданы такие значительные по своему идейно-художественному содержанию полотна, как «Смерть комиссара», «Рабочие», «Матери», «Первая демонстрация» и ряд других крупных картин; Матвеев выполнил группу «Октябрь», символизирующую общечеловеческий смысл революционного союза рабочих, крестьян и Красной Армии; Кузнецов написал монументально-ритмические композиции, посвященные труду крестьян; Фаворский выполнил серию гравюр «Годы революции» и иллюстрации к классическим произведениям литературы.

Если остовцы выражали современность в ее динамических проявлениях, бурно и экспрессивно выявляли главным образом то новое, что рождалось в жизни, то члены «4-х искусств» стремились раскрыть в гармоничных образах более общие эпохальные сущности.

Другое крупное художественное объединение — «Московские живописцы», выдвигая на первый план культуру формы и цвета, считало, что «отсталые средства выражения — упадок формы — находятся в полном противоречии с пониманием сущности революционного процесса» и что «в социалистическом обществе не найдет себе места искусство, лишенное лучших традиций и культурных завоеваний» [1]. Основные участники этого объединения — А. В. Лентулов, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, Б. Д. Королев, Н. А. Удальцова, А. В. Куприн, В. В. Рождественский, А. Д. Древин — стремились к наиболее живописному и пластически яркому воплощению непосредственно наблюдаемых художником самых простых, обычных явлений окружающей действительности, считая, что только в этом непосредственном общении с натурой могут возникнуть образы большого современного содержания. Сопоставляя эти требования с методом большинства членов ОСТа, не трудно увидеть существенное различие, поскольку остовцы обычно изображали не отдельные конкретные факты и события жизни, а некий собирательный образ, возникающий на основе наблюдения и знания нескольких или даже множества однородных фактов, складывающихся в сознании художника в нечто типическое и обобщенное. Это различие в методе и самом художественном восприятии между остовцами и многими художниками не только из общества «Московские живописцы», но и из других объединений («Бытие», «Маковец», «Цех живописцев», «ОБИС», «Жар-цвет») дает право говорить о принципиально особом стиле и характере произведений художников ОСТа. Они несли в себе определенное синтетическое начало и бóльшую отвлеченность формы по сравнению с работами многих художников других реалистических объединений, произведения которых возникали лишь при непосредственном

---

[1] Каталог выставки «Московские живописцы», 1925 г. — В сб. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М. — Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 320.

общении авторов с натурой. Можно считать, что эти особенности остовской живописи были ее силой и слабостью, ибо, давая свободу и широту образного обобщения, метод синтетического восприятия жизни терял в полноте и убедительности передачи живой плоти натуры. Даже когда некоторые художники ОСТа непосредственно писали какой-либо конкретный предмет или фигуру, они воспринимали их в некоем типизированном облике, рассматривая их как бы сквозь заранее созданное представление о многих подобных предметах или лицах.

Таким образом, ОСТ занимал в художественной жизни того времени, среди разных групп и направлений вполне самостоятельное место, которое определялось более всего настойчивыми поисками большинством его членов нового пластического языка для выражения явлений, только еще рождающихся в социалистической действительности. Определяющим началом в этих поисках для каждого художника ОСТа было стремление к наибольшей экспрессивной выразительности современного в своей сущности образа.

Эти поиски нередко приводили художников ОСТа к излишней экзальтации, к нарочитому подчеркиванию чисто физического напряжения человека. Следует также отметить культивирование некоторыми мастерами раз найденных сугубо индивидуальных форм художественного самовыражения, которыми такие художники, как Тышлер, Штеренберг, иногда Гончаров и Лабас, создавая довольно трудно воспринимаемые широким зрителем произведения, как бы ограждали личное восприятие жизни от распространенного тогда в искусстве, хотя и добросовестного, но пассивно-документального отображательства.

Рассматривая ОСТ в целом как творческое объединение молодых художников-новаторов, нельзя не подчеркнуть и еще одну очень важную особенность этого общества, отличающую ОСТ от многих других группировок и обществ. Речь идет о чрезвычайно активной и плодотворной работе остовцев в самых разнообразных областях и видах искусства — в театре, в политической журнальной графике, в книжной иллюстрации, плакате. Без учета этой творческой деятельности нельзя правильно и полностью оценить значение ОСТа в общем развитии советского искусства. О большой творческой работе членов Общества станковистов в других—нестанковых видах искусства — рассказано в следующей главе книги.

ТВОРЧЕСТВО ОСТОВЦЕВ ВНЕ СТАНКОВОГО ИСКУССТВА

Можно ли считать чисто индивидуальной особенностью художника творчески плодотворно работать в разных видах искусства или есть какие-то общие причины, влияющие на проявление этой особенности одновременно у многих художников?

История искусства говорит о том, что помимо разнообразных природных способностей, очень ярко и бурно проявлявшихся у отдельных художников разных стран и в разные времена, существовали школы и целые эпохи, когда почти все художники могли плодотворно работать далеко не в одном виде искусства. Лучшим доказательством этого может служить искусство итальянского Возрождения, когда почти каждый художник был и живописец-станковист, и архитектор, и гравер, и монументалист, и инженер-строитель, и часто скульптор и декоратор. С другой стороны, в конце XIX века специализация и обособление художников в той или иной отдельной области искусства стало настолько общим, что трудно назвать достаточное число художников, о которых можно было бы сказать, что они одинаково сильно и ярко проявили себя в нескольких видах искусства. В XX веке художники некоторых новаторских направлений снова настойчиво стали проявлять себя в разных сферах изобразительного искусства. В развитии этой тенденции заметную роль сыграла реформа художественного образования, осуществленная в нашей стране в первые годы существования Советской власти, и особенно создание Вхутемаса с его программой основного отделения, рассчитанной на подготовку квалифицированных художников, способных работать в разных видах искусства, но не исключающей и отдельной специализации.

Именно на этой основе и в условиях революционного размаха жизни страны и развивалась у большинства остовцев способность и даже просто внутренняя творческая необходимость проявлять себя и в живописи, и в графике, и в театре, и в агитплакате, и в оформлении празднеств.

Однако ближе всего художникам ОСТа оказался театр. Их творческий вклад в искусство сценического оформления воистину огромен. Почти все художники этого объединения, несмотря на декларированный уже в самом названии общества принцип станковизма, не эпизодически, а с какой-то удивительной целеустремленностью и постоянством обращались к театру, зачастую находя в этой области искусства выход своим сокровенным творческим стремлениям. И не случайно среди самых крупных мастеров советской сценографии, начиная с конца 20-х годов, мы видим таких активных членов Общества станковистов, как Вильямс, Тышлер, Пи-

менов, Шифрин, Волков, Гончаров. Каждый из этих мастеров создал на сценах лучших театров страны свой особый стиль, занял в общем развитии сценического оформления, а значит, и вообще в советском театральном искусстве свое определенное и заметное место. Однако, кроме индивидуальных особенностей дарования каждого из этих художников, были некоторые общие черты, позволившие когда-то еще совсем молодым художникам, объединившимся в ОСТе, активно участвовать в становлении советского сценического декорационного искусства.

Прежде всего здесь следует говорить о современном содержании искусства молодых остовцев. Режиссеры разных театров охотно приглашали их для оформления пьес преимущественно на современные темы, поскольку для всех была очевидной органическая связь творчества остовцев с современностью. Имело большое значение и то обстоятельство, что художники ОСТа, активно участвуя в агитационно-массовом искусстве тех лет, выработали лаконично-плакатную форму, нашли ясный и четкий изобразительный язык, что было свойственно и многим театрам революционного времени в их агитационно-пропагандистской деятельности, в их стремлении ответить на запросы времени.

Кроме того, имел значение и конструктивно-композиционный характер многих ранних станковых произведений остовцев, их режиссерские приемы в композиционном решении сюжетов, в частности, в характерном для многих картин «мизансценном» размещении фигур. Все это, безусловно, привлекало внимание театральных кругов к ОСТу.

Но сближение художников ОСТа с театром имело под собой и еще одно основание. Дело в том, что остовцам с их новаторскими поисками, с их стремлением к обновлению не только сюжетного, но и пластического содержания искусства, были захватывающе интересны революционно-новаторские тенденции, развивающиеся в театре тех лет. Поэтому не случайно, что некоторые из них выступили театральными художниками еще до организации ОСТа. Так, К. А. Вялов уже в 1922 году в студии, из которой затем вырос Центральный театр Красной Армии, оформил в конструктивном стиле спектакль «Севильская каморра», а в 1924 году в Театре революции — «Стеньку Разина» В. В. Каменского, получив за макет и костюмы к этому спектаклю серебряную медаль на Международной выставке в Париже в 1925 году. Это были спектакли-буффонады, с применением кубистических конструкций, ярких световых эффектов, музыки и динамичных элементов во всем оформлении сцены.

В первые годы существования ОСТа ярко проявилось декорационное дарование тогда еще совсем молодого Гончарова. Его оформление «Соломенной шляпки» Э. Лабиша в музыкальной студии им. В. И. Немировича-Данченко стало заметным событием в театральной жизни столицы и было отмечено многими критиками. Сочетание строго графических и живописно-декоративных элементов стало характерным после этого спектакля для

К. Вялов. Эскиз костюма к спектаклю «Степан Разин». 1924.



многих постановок Гончарова, осуществленных им значительно позже в лучших театрах страны.

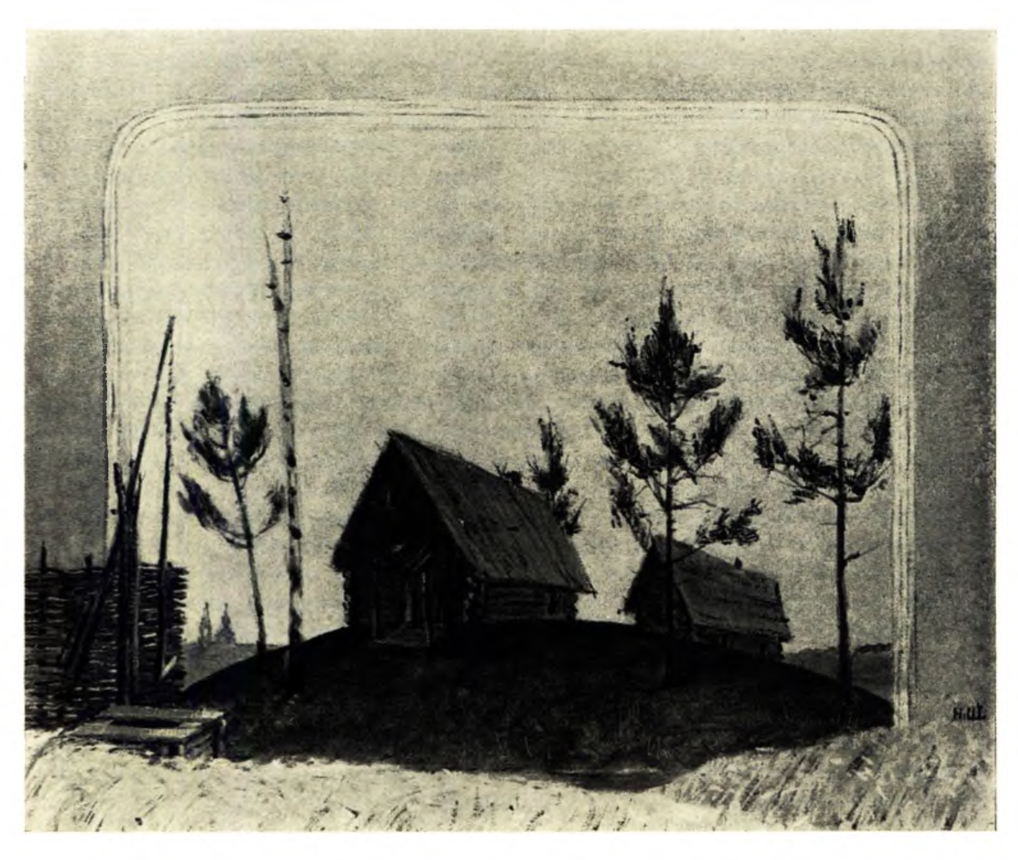
Другой участник выставок ОСТа Шифрин, хотя и получил в начале 20-х годов некоторую известность как художник-график, по самой природе своего дарования был органичным и своеобразным художником театра. Работа в киевской мастерской А. Экстер дала ему возможность познать законы пространственно-конструктивного решения сцены и успешно выступить еще в 1919—1921 годах в Русском драматическом и в Еврейском театрах Киева. Но полное признание Шифрин получил в Москве после постановок «Саранчи» Е. О. Любимова-Ланского и «Штиля» В. Н. Билль-Белоцерковского в 1926—1927 годах в театре МГСПС. При несомненном влиянии конструктивизма оформление как этих, так и многих других пьес отличалось тягой художника к конкретной предметности на сцене и к экспрессивной образной выразительности. Так, например, в декорациях к «Черному яру» А. Н. Афиногенова (1928) была сооружена сферическая поверхность с четырьмя избами. Поворачиваясь, она раскры-



Н. Шифрин. Эскиз костюма к спектаклю «Черный яр». 1928.

вала целую деревенскую улицу, в конце которой за околицей стояла стена настоящей, натуральной ржи. В дальнейшем, став главным художником Центрального театра Советской Армии, Шифрин вместе с другими ведущими художниками сценического оформления во многом определил особенности советского театрально-декорационного искусства.

Интересно начал выступать в театре еще до организации ОСТа и Лабас. В 1924 году в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской он оформил «Свадьбу Кречинского» и «Дело» А. В. Сухово-Кобылина, соединив конструктивные элементы с живописными задниками и использовав прием трансформации предметов (например, распадающийся на несколько самостоятельных частей круглый стол). В конце 20-х годов Лабас оформил три спектакля на современные темы в Белорусском Госете, внося в каждую новую постановку принципиально новое решение. В «Выстреле» А. И. Безыменского, где действие происходит в трамвайном парке, художник построил все оформление сцены на вращающихся, динамичных элементах. «Гоп-ля, мы



Н. Шифрин. Эскиз декорации к спектаклю «Черный яр». 1928.

живем!» Э. Толлера было решено Лабасом в ярко плакатном, заостренно-политическом плане и, наконец, в «Бунте машин» Э. Толлера станочная конструкция сочеталась с иллюзорными эффектами движения, например, с изобретенным художником движущимся занавесом.

Еще более органично, чем у Лабаса, было связано станковое творчество с задачами театрального оформления в произведениях Тышлера. Можно сказать, что вообще все его образы в живописи и рисунке сценичны. Свои персонажи он изображает почти всегда как бы на помосте и часто композицию картин обрамляет занавесом. Многие образы его станковых произведений навеяны народными балаганными зрелищами, виден-

ными еще в детстве, выступлениями на площадях, улицах и дворах бродячих клоунов, фокусников, циркачей. Тем естественнее был приход Тышлера в театр в начале 20-х годов, когда в Белорусском государственном еврейском театре ему было предложено сделать оформление спектакля «Ботвин» А. Вевьюрко. Уже в этой работе тогда еще совсем молодого художника проявились его индивидуальные особенности в сценическом оформлении спектакля. Оригинальным было и оформление Тышлером в 1927 году в Белгосете «Овечьего источника» Лопе де Вега, где декорации со многими окнами, дверями, балкончиками были выполнены из плетеной лозы. В том же театре в 1928 году Тышлер нашел остросоциальное решение в спектакле «Глухой» Д. Бергельсона. Ключом к его оформлению был сам занавес с изображением быка с семисвечником вместо рогов и в ритуальном молитвенном одеянии вместо попоны. В дальнейшем Тышлер в замечательных постановках шекспировских пьес, особенно «Короля Лира» и «Ричарда III», в работах для театра «Ромэн» и Государственного академического Малого театра завоевал широкое признание как мастер сцены.

Выдающимся художником театра стал и Вильямс. Первая его работа по оформлению спектакля носила следы экспрессионистических влияний. Это были гротесковые костюмы к «Рекламе» М. Уоткинса в МХАТе (1930). Через четыре года в оформлении «Пикквикского клуба» Ч. Диккенса в этом же театре художник пришел к сугубо живописному оформлению пьесы, трактуя огромные задники как жанровые картины со многими написанными на холсте персонажами. Изобретательность, тонкое чувство сцены и живописная одаренность Вильямса позволили ему завоевать в 30-х годах внимание крупнейших театров Москвы, в том числе МХАТа, Музыкального театра им. В. И. Немировича-Данченко, Театра революции и, наконец, Большого театра.

Художники ОСТа, приходя в театр, очень быстро осваивали специфику декорационного искусства, поскольку вообще в творчестве участников этого объединения было заложено чувство материала и тонкое понимание особенностей любого вида искусства.

Вот почему яркие представители ОСТа Дейнека и Пименов в первой же своей совместной работе по оформлению «Цемента» Ф. В. Гладкова для четвертой студии МХАТа заявили о себе как о мастерах сцены. Но если в дальнейшем участие Дейнеки в оформлении спектаклей было случайным, то для Пименова работа в театре стала в течение многих лет основной. Изобразительным решением сцены он расширяет содержание пьесы, показывает несколько больше того, что непосредственно несет в себе ее текст. Например, в занавесах к «Даме с камелиями» А. Дюма он образно раскрыл светскую жизнь Парижа, а в спектакле «Профессор Мамлок» Ф. Вольфа занавес изображал пораженный фашизмом большой взбудораженный город.

По существу уже сформировавшимся художником сцены был участник нескольких выставок ОСТа Волков. Еще в 1924 году он стал главным художником театра МГСПС. Он делал конструкции из подвижных щитов, которые легко передвигались по сцене по ходу действия («Шторм» В. Н. Билль-Белоцерковского), строил на сцене большие динамические макеты шахт, улиц, домов, изобретал много технических новинок в предметно-пространственном оформлении сцены. Начиная с середины 30-х годов его оформление спектаклей приобретает более живописно-лирический характер, особенно ярко сказавшийся в изображении на сцене пейзажей в постановках Государственного академического Малого театра, где он долгие годы был главным художником.

Таким образом, из этого краткого обзора деятельности членов ОСТа в театре можно заключить, что, борясь за современное станковое искусство, они в то же время были одними из ведущих мастеров советского сценического оформления.

Не менее активно проявили себя художники ОСТа и в другом не станковом виде искусства, а именно, в политической журнальной графике. Здесь прежде всего следует выделить исключительно серьезную, боевую и художественно впечатляющую работу А. А. Дейнеки. Наряду с такими мастерами, как Д. С. Моор, В. В. Лебедев, Н. Н. Купреянов, В. И. Козлинский, А. А. Дейнека высоко поднял художественное качество советского журнального рисунка 20-х годов. Многочисленные работы Дейнеки очень щедро воспроизводились разными журналами тех лет, часто во всю страницу.

Эти замечательные рисунки, бившие по старому быту и утверждавшие новые формы современной жизни, имели очень большое значение в формировании революционного мировоззрения молодежи. Я вспоминаю едкий рисунок Дейнеки, изображавший нэпманш в кондитерской — невероятно толстых, грубых лоснящихся животных, пожирающих множество пирожных, которые стоили тогда очень дорого и мимо которых мы проходили с презрением. Вот это наше презрение и сумел выразить мастер, изобразив женщин, один вид которых, с их отвислыми животами и грудями, в шелковых то непомерно длинных, то непозволительно по тем временам коротких юбках, с огромными ридикюлями, из которых вытаскивались немного стоящие миллионы, казался нам отвратительным и олицетворяющим старый, ненавистный буржуазный мир.

А в других рисунках Дейнека, наоборот, показывал наших новых людей, особенно девушек — просто одетых, энергичных, стройных и очень здоровых, показывал их в работе, в спорте, ухаживающими за детьми в яслях, в библиотеке за чтением книг, показывал в текстильных цехах полновластными хозяйками среди множеств машин и станков. Такими простыми, энергичными и умными хотели видеть мы наших подруг, находя в рисунках Дейнеки, так сказать, свой и характерный для многих идеал.

Были широко известны и журнальные рисунки Пименова. В них было больше экспрессии, чем в рисунках Дейнеки, но иногда экспрессии несколько экзальтированной, благодаря чему работы приобретали известную «терпкость», увеличивающуюся при изображении отрицательных типов — всякого рода молодых прожигателей жизни, проституток, эстрадных халтурщиков и прочей дряни, поднявшейся на дрожжах нэпа. Выразительно и своеобразно Пименов изображал и характерные типы новых людей. Так, например, он нарисовал оператора кинохроники, спокойно снимающего Москву с металлической конструкции, висящей где-то невероятно высоко над городом, собирательный образ которого — с триумфальной аркой, трамваем, заводом и старыми особняками — дан далеко внизу, под конструкцией. На одном из рисунков был изображен вечер в деревне, идущие коровы в сопровождении доярок, которых снимает толпа фото- и кинорепортеров. Эти и другие подобные им рисунки, хотя и с некоторым юмором, но неизменно выявляли то новое, что ежедневно возникало и развивалось в жизни страны, особенно в области урбанизации и современной техники в различных сферах деятельности людей.

Кроме этих двух больших мастеров политического рисунка, много работали в журналах и газетах и другие члены ОСТа, в частности Люшин, рисунки которого, внешне несколько похожие на работы Дейнеки, отличались очень четкой линейностью, что весьма характерно для иных художников объединения, особенно Доброковского, с его строгими, получертежными рисунками заводов, а также Вялова, Лучишкина, Мельниковой и некоторых других.

В ином, более «живописном» плане работали в журналах Купреянов, Берендгоф, Денисовский и Костин. Разносторонний талант Купреянова позволял ему выступать в журналах с гравюрами, офортами, перовыми и карандашными рисунками, акварелями и литографиями. Художник прекрасно знал условия и возможности полиграфии и умел сочетать требования печати и свои творческие замыслы. К сожалению, в нашем искусствоведении еще не дана полная объективная оценка активной деятельности Н. Н. Купреянова в области политического, остросатирического журнального рисунка, может быть, в частности, потому, что оригиналы почти всех этих рисунков до сих пор не удалось обнаружить. Однако более полутора сотен рисунков, опубликованных в 1923—1931 годах в наиболее боевых и популярных журналах, свидетельствуют о сатирическом мастерстве художника. Увлеченно работая в станковой деревянной гравюре, он понял, что ее монументальная форма не отвечает не только темпераменту художника, но и требованиям времени. Как писал А. Эфрос, «ему захотелось не философствовать и не отражать, а переделывать мир оружием графика. Он погрузился в журнальную работу — стал безбожником и политическим карикатуристом, одним из лучших и неутомимейших рисовальщиков «Красного перца», «Крокодила», «Безбожника» и т. д. Он бил тем злее и больнее, что

знал вплотную среду и людей, по которым стрелял...»[1] Действительно, помимо того, что сатирические рисунки Купреянова превосходны в своей графической сущности, они, безусловно, отмечены большим даром проникновения в психологию человека и даром беспощадного разоблачения всякого рода примазавшихся к революции бюрократов, взяточников, подхалимов и т. д.

Два художника — Николай Денисовский и Сергей Костин, часто выступая соавторами, сотрудничали в нескольких сатирических журналах. Их рисунки, особенно работы Костина, когда он выступал отдельно, привлекали наблюдательностью и жизненностью жанровых сцен. В них часто не было карикатурных преувеличений, скорее они напоминали жанровые зарисовки с натуры, настолько точно были подмечены характеры, типы, позы, движения персонажей.

Подобная жизненность изображения была вообще свойственна некоторой части журнальных рисунков того времени. Так, например, тонкие в своей графической структуре рисунки Г. Берендгофа с их лирическим акцентом оказались уместными на страницах журналов «Комсомолия» и «Синяя блуза». И такого рода работ в журналах 20-х годов было немало, конечно, наряду с огромным числом боевых острополитических злободневных карикатур, заполнявших страницы большинства газет и журналов.

Художники ОСТа работали и в ряде других областей изобразительного искусства, например в политическом и агитационно-массовом плакате, где они сохранили свой четко-графический стиль и экспрессивную выразительность. Особенно удачными были плакаты на физкультурные темы Дейнеки, на темы труда Пименова и Доброковского, на темы борьбы с пережитками в сознании людей — Денисовского и Тышлера.

Так же успешно остовцы выступали в книжной графике. Известностью пользовались изобретательные, веселые и яркие иллюстрации Шифрина к детским книжкам на современные темы. Гончаров сделал иллюстрации к поэме С. Есенина «Пугачев» и первые свои гравюры для детской книжки. Мельникова была первым иллюстратором «Тихого Дона» М. Шолохова в издании «Роман-газеты». Лучишкин два года работал художником в «Пионерской правде». Пименов выступал и как иллюстратор детских книг, в частности книги С. З. Федорченко «Самые большие», и как иллюстратор «Улицы Данте» И. Э. Бабеля.

Этот далеко не исчерпывающий перечень работ приведен как свидетельство многосторонних творческих интересов остовцев. Проделанная ими работа в разных видах искусства является важной особенностью остовцев, как передовых современных художников нового типа, способ-

[1] А. М. Эфрос. Н. Купреянов и его дневники. — В сб. «Николай Николаевич Купреянов. 1894—1933. Литературно-художественное наследие». Статьи и воспоминания. Автобиография. Из писем. Каталог произведений. (Под редакцией Ю. А. Молока.) М., «Искусство», 1973, с. 19.

ных осуществлять свои идеи разными средствами и материалами, всегда учитывая специфику отдельных искусств. Это, кстати сказать, не свойственно было большинству художников-станковистов из других группировок, особенно тех, кто придерживался традиционных форм живописи. Действительно, многие живописцы и тогда, и в наше время не способны нарисовать иллюстрацию, оформить спектакль, сделать острый, боевой журнальный рисунок или празднично оформить здание. Художники, о которых идет речь в этой книге, умели все это делать, но на своем знамени они написали — Общество станковистов и, работая во всех других видах искусства, они наиболее настойчиво утверждали своим творчеством станковую живопись. О сложных путях развития именно этой главной области во всей большой и многосторонней творческой деятельности остовцев ярко свидетельствовала очередная, третья выставка объединения.

ТРЕТЬЯ ВЫСТАВКА ОБЩЕСТВА

Открывшаяся 3 апреля 1927 года в Музее живописной культуры третья выставка ОСТа еще раз продемонстрировала увлеченность остовцев некоторыми характерными и важными сторонами современной жизни страны — ее индустриализацией, ростом технической культуры, спортом. Среди произведений на индустриальные темы выделялось полотно Пименова «В сталелитейном цехе». В нем автор сумел выразить пафос и динамику труда, спокойную и уверенную силу рабочих.

Несколько более спорными оказались другие картины Пименова — «Теннис», «Футбол», «Негритянская оперетта» — и часть рисунков. Критика того времени очень остро реагировала на слишком большую экспрессию лиц и фигур в этих работах. Очень сухие, мускулистые фигуры физкультурников, с длинными шеями, узловатыми руками, в которых Пименов пытался передать новый тип спортсменов и выразить предельное физическое напряжение в состязаниях, критики единодушно принимали за искажение облика советских людей, считая, что художник не видит разницы между советскими и зарубежными спортсменами. В этой критике была доля правды, но нельзя забывать также и о том, что подобные динамичные и экспрессивные образы рождались у остовцев часто как протест против слащавости в изображении советского человека рядом художников других объединений.

Есть и еще одно важное обстоятельство. Дело в том, что в те годы в городской быт начало проникать немало элементов западноевропейской культуры, которые входили в жизнь наших людей, идейно очень далеких от нэповских кругов, через обстановку квартир, через моду в одежде и различные увлечения. Джаз, например, долгое время считался чисто буржуазным явлением, однако часть многих людей того времени увлекалась им. Критики и большая часть зрителей не могли простить художнику, искренне передававшему в своих работах это увлечение. То же происходило и с изображениями кафе, эстрады, негритянской оперетты. Даже элемент иронии, который был в рисунках Пименова на эти сюжеты, не мог остановить их резкую критику.

Картину на индустриальную тему написал и Лабас. Но не столько его «Лебедка № 5», сколько довольно большая картина «Городская площадь» наиболее убедительно передавала динамику современной жизни. В картине все четко организовано, подчеркнута почти геометрически овальная форма площади, быстрота движения. Образ города в картине напоминал в какой-то мере хорошо организованную огромную машину с блестящей лаковой



Е. Мельникова. Китаянка. 1926—1927.

поверхностью, четко выявленными металлическими деталями, винтиками, колесами, светящимися частями. Все, что остовцы любили, чем они восхищались — техническими победами, урбанизацией жизни, новыми формами социалистического быта,— входило не только в сюжеты их работ, но и в структуру живописи, в пластику произведений, в художественные приемы. В этом отношении «Городская площадь» при всей жизненной правдивости ее сюжетного содержания несла в художественной форме большой заряд современного мироощущения.

Эту очень важную сторону искусства остовцев всегда необходимо учитывать. Даже тогда, когда в их сюжетах совсем мало элементов современности,— сама живописная структура и пластический характер произведений несут в себе ощущение современности.

Городской пейзаж написал и Люшин. В его картине «Триумфальные ворота», несколько жесткой в живописном отношении, жизнь города познается в пространственном аспекте главной улицы с ее большим движением и резко уходящими в глубину картины прямыми линиями. Его же «Молотилка», также экспонированная на третьей выставке ОСТа, — одно из немногих изображений тех лет, говорящих о проникновении машины в деревню.

Другой участник выставки Мельникова написала картину, изображающую телефон. Пархоменко выставил картину «Город», в которой автора интересовал более всего многоликий быт горожан.

Той же теме были посвящены и две картины Лучишкина — «Среди деревьев» и «Шар улетел». На первой, выполненной очень внимательно и подробно, изображено множество мелких и мельчайших фигур, прямо на зрителя мчащихся с гор на лыжах среди темных стволов деревьев. Если сосчитать фигуры, то их оказывается совсем немного, но удачной композицией автор сумел создать впечатление необычайно большого их числа.

Особенно большой успех выпал на долю картины «Шар улетел». Привлекала уже с первого взгляда неожиданность композиции. На небольшом по размеру холсте были изображены снизу до самого верха два семиэтажных параллельно стоящих дома, маленькая фигурка девочки в светлом платьице и темная точка улетающего в небо шара. Казалось, больше ничего и не было в картине, но в том, как написаны эти дома, как убедительно передано ощущение высоты, как проникновенно выражена почти невидимая многообразная жизнь за стенами этих домов и таится сила художественного воздействия этого произведения. Через незначительнейший сюжет, навеянный воспоминаниями детства, художник передал в картине незабываемое ощущение высоты домов и неба, которое испытал каждый из нас в детстве. Написав дома с нескольких точек зрения (хотя нам кажется, что они изображены с одной), автор внес ощущение слитности зрителя с изображением: мы сами стоим где-то рядом с домами и смотрим, запрокинув голову, на уходящие далеко ввысь этажи.

А. Лабас. Городская площадь. 1926.



А. Лабас. Городская площадь. 1926.

Н. Шифрин. Бегу на службу и усталый возвращаюсь домой. 1927.



Эта картина была показана в 1962 году на юбилейной выставке к 30-летию Московского Союза художников. Она снова, как и на выставках ОСТа, произвела впечатление и с тех пор находится в постоянной экспозиции Государственной Третьяковской галереи.

Было на третьей выставке еще одно произведение, с незатейливым бытовым сюжетом, которое воспринималось, в то время во всяком случае, многими молодыми художниками как некоторое открытие. Я имею в виду маленький рисунок Н. А. Шифрина с длинным названием «Бегу на службу и усталый возвращаюсь домой». На листе бумаги был несколько бегло изображен как бы с большой высоты типичный дачно-подмосковный пейзаж с елями и заборчиками, с бегущим пригородным поездом и с маленькими домиками. В центре рисунка два человека: один, побольше, бодро бежит с портфелем к поезду, другой, маленький, в более темной половине листа, понуро тащится к стоящему в стороне домику. Здесь на одном листе и в одном и том же пейзаже автор дважды нарисовал одного и того же человека в разное время дня. Хотя в древнем искусстве такое решение было распространенным, для современного реалистического искусства оно было

в известной мере новшеством. Зритель, даже привыкший к иллюзорному изображению и требующий его, как бы забывал полную условность формального решения этого рисунка, видя в нем, казалось бы, и наивное, но подкупающее непосредственностью изображение вполне жизненного явления.

Некоторые критики обвиняли ОСТ в отсутствии на его выставках произведений, глубоко раскрывающих психологию и характер человека. Они несправедливо писали о якобы существующей схематичности образов людей в картинах остовцев. Однако остовцы, сознательно не акцентируя психологическое состояние персонажей картин или портретов, передавали внутреннее состояние человека не столько выражением лица, сколько общим решением композиции, позой, движением фигур, колоритом.

Наиболее характерными в этом отношении были портреты Вильямса. На третьей выставке он экспонировал «Акробатку» (портрет артистки А. Ахманицкой) и портрет С. Мартинсона. На первом полотне, находящемся сейчас в экспозиции Государственной Третьяковской галереи, мы видим образ молодой стройной девушки, решенный подчеркнуто энергично и напряженно в цвете, рисунке и формах. Работа оказалась менее всего похожей на традиционный психологический портрет, но она очень верно передавала эмоциональный тип и внешний облик модели.

Совершенно в ином плане создан портрет Мартинсона. Этот выдающийся артист обладает замечательной способностью перевоплощения. Именно используя эту его способность, художник решил образ артиста. С первого взгляда мы видим респектабельного молодого капиталиста, свободно развалившегося в огромном кожаном кресле, но уже в следующее мгновение понимаем, что это лишь маска, лишь роль, выразительно сыгранная талантливым и острым артистом.

Следует сказать, что в то время художники ОСТа вполне сознательно противопоставляли свой метод любым, в том числе и обновленным академическим канонам в живописи. Так, Гончаров, отвечая на вопрос газеты «Вечерняя Москва», — что дал изобразительному искусству СССР истекающий год, писал: «Натурализм и нарождающийся «академизм», грозящие сделаться образцами так называемого мастерства, следует отметить как явление характерное, но не обещающее ничего утешительного. **Действительным же залогом развития живописи должен быть живой опыт, а не омоложение** (под каким бы видом оно ни производилось) **академических канонов** [...] Лишь понимание искусства, в первую очередь, как мировоззрения, а не только как мастерства, сумеет создать настоящий реализм. В противном случае каждая форма окажется мертвой» [1].

Именно стремление найти совершенно новый, не академический подход к изображению современного человека привело, например, Лабаса к мысли

---

[1] Что дал изобразительному искусству СССР истекающий год. — «Вечерняя Москва», 1927, 28 декабря.



П. Вильямс. Портрет С. Мартинсона. 1927.

написать портрет немецкого прогрессивного художника Г. Фогелера едущим в трамвае с тем, чтобы передать единство натуры этого художника с жизнью улицы, с динамикой города. Возможно, что это решение портрета может показаться спорным, тем более, что художник в нем уделил много внимания передаче ощущения быстро движущегося по городским улицам трамвая, но сама по себе задача изображения современного человека в специфической для него сугубо современной обстановке, а не на каком-то живописно отвлеченном фоне, кажется интересной.

Произведения остовцев, передающие новыми средствами современную жизнь, в значительной мере вытеснили на выставке работы, посвященные историческим темам. Экспонировалось лишь несколько историко-революционных произведений. Так, Вялов на третьей выставке общества представил портрет В. И. Ленина. Тряскин выставил эскиз портрета Ф. Э. Дзержинского. Козлов написал очень большую картину «Восстание» и, наконец, Тышлер показал эскизы цветной тушью к серии картин «Махновщина».

К сожалению, сейчас трудно что-либо сказать о портретах В. И. Ленина и Ф. Э. Дзержинского, поскольку не удалось обнаружить их местонахождения и не сохранилось хороших фотографий и репродукций. Картина Козлова «Восстание», также пропавшая, будучи одним из центральных произведений третьей выставки, произвела в свое время большое впечатление на зрителей и сохранилась только в фотографии. В композиции картины не трудно увидеть следы влияния «Свободы на баррикадах» Э. Делакруа: такое же построение групп по треугольнику, так же рядом с крупной центральной фигурой — небольшие фигурки революционеров, идущих в атаку. Однако в целом образ у Козлова получился совсем иной благодаря экспрессионистической трактовке всех элементов.

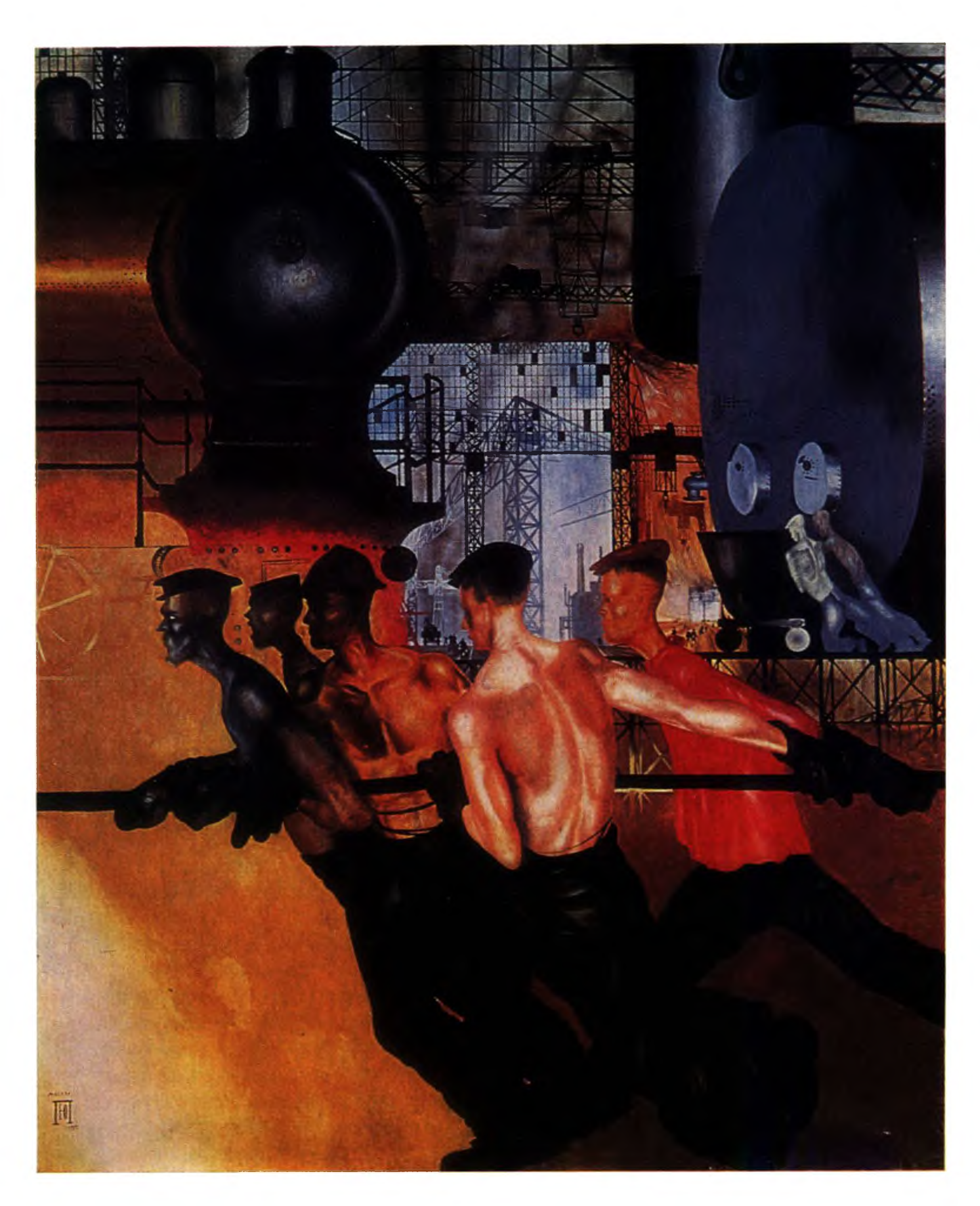
Страстный призыв к восстанию олицетворяет центральная фигура взбежавшего на вершину баррикады рабочего в белой, как бы пылающей ярким светом рубашке. Силуэты фигур, освещенные лица, оружие в руках у мужчин и женщин, контраст светлых и глубоких черных тонов, мрачное густое небо, блуждающие тени, скользящие лучи света и их отблески на далеких зданиях города, — все это вместе создает драматическую картину городского боя, в котором самая высокая нота воплощена в призывной фигуре рабочего.

В этом полотне сказалась тенденция ОСТа к большой картине, к содержательному произведению, воскрешающему в известной мере на новой основе некоторые элементы старой живописи с ее темным колоритом, строгой композицией и завершенной формой. Эта тенденция, начавшаяся с первой выставки ОСТа, по мере развития творчества художников этого объединения, проявлялась все настойчивее. По существу, почти все живописцы ОСТа создавали подобные картины, иногда, впрочем, впадая в стилизацию.

Об эскизах Тышлера к серии картин «Махновщина» лучше говорить в связи с самими картинами этой серии, экспонированными на юбилейной



А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1927.



Ю. Пименов. Даешь тяжелую индустрию. 1928.



Д. Штеренберг. Агитатор (Митинг). 1928.



А. Гончаров. Смерть Марата. 1927.



П. Вильямс. Человек в лодке. 1927.



А. Козлов. Восстание. Эскиз. 1927.



А. Тышлер. Женщина и аэроплан. 1926.



Н. Купреянов. Селище. 1923.

выставке к 10-летию Советской власти, участие остовцев на которой требует особого рассмотрения.

Тышлер на третьей выставке показал еще несколько портретов и две картины — «Женщина и птичка» и «Женщина и аэроплан». В последней автор повернул лицо женщины в сторону аэроплана, «отделив» голову от туловища большим шарфом, несколько раз обернутым вокруг шеи. Тем самым автор хотел передать, что женщина смотрит на самолет, не имея сил оторвать от него своего взгляда. Однако слишком большие нарушения в анатомическом построении человеческой фигуры в этой гармоничной по цвету картине, хотя и передавало замысел художника, но в то же время вызывало у большинства зрителей отрицательное к ней отношение.

В карандашном портрете своей жены, экспонированном на выставке, Тышлер изобразил лицо, полускрытое за вуалеткой, что придало портрету в некоторой мере романтический характер. В дальнейшем вуалетка, бесконечно варьируясь, принимая все новые и новые формы и виды, будет сопро-



Н. Купреянов. Стадо у реки. 1927.

вождать женские образы, создаваемые художником, на протяжении нескольких десятилетий, вплоть до наших дней.

Большой успех выпал на долю Купреянова, который представил тридцать четыре работы из серии «Слобода на Волге», выполненные в 1926—1927 годах. Этот цикл цветных литографий и рисунков состоит из нескольких тем — женщины, рыбаки, стадо и вечер в комнатах. Решение каждой темы при нескольких вариантах имеет свой, совершенно особый художественно-пластический характер. Прежде всего следует сказать о процессе и методе работы художника. По существу, вся серия явилась результатом летних поездок художника в одно из местечек верхнего течения Волги. То было Селище под Костромой, знакомое с детства. Он изо дня в день рисовал то, что видел перед собой, и то, как он сам — художник и интеллигент, жил со своей семьей в одном из старых домов этой слободы. И это ничем не скованное наблюдение окружающего и своей собственной жизни привело к созданию произведений удивительной правдивости и художественности. Замечательны его многочисленные рисунки стада. Тугендхольд вспомнил



Н. Купреянов. Урок. 1927.

о них, когда писал статью «Искусство и современность», отмечая стремление остовцев найти новые средства для передачи движущейся формы. Он писал, что Купреянов «в своих превосходных рисунках, изображающих возвращение стада, внушает ощущение движения живописными пятнами черного и белого, по своему лаконизму напоминающими силуэты животных у доисторических «пещерных» художников. Все эти поиски динамизма, все эти попытки оттолкнуться от пассивного понимания мира как косной материи и передать прежде всего функциональную сторону вещей должны быть вписаны в актив ОСТа» [1].

Действительно, эти станковые рисунки полны движения и свежо передают, казалось, столь обычное для деревни, но каждый раз по-особому пе-

---

[1] Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., «Academia», 1930, с. 135.



Н. Купреянов. Стадо. 1927.

реживаемое всеми жителями явление — возвращение стада. Недаром эти рисунки входят в экспозицию крупнейших музеев страны и воспроизводятся во многих книгах и исследованиях по истории советской графики.

Совсем иное содержание вложил художник в несколько рисунков черной акварелью на тему — вечер в комнатах. Здесь — интимный мир самого художника и его семьи. Поздний вечер, полная тишина, темнота, почти все поглотившая, и только у стола, освещенного маленькой керосиновой лампой, слабо выделяется склоненная женская фигура, отбрасывающая длинные тени на диван, на стены комнаты, да еще два-три отблеска на креслах, столе, в зеркале; на другом рисунке — две фигуры у рояля при колеблющемся свете свечей. Здесь свет, выхватывающий из мрака части лиц, переплеты окон, угол рояля, придает сцене что-то действительно необыкновенно таинственное и неопределенное, еле ощутимое и вновь четко и ясно осязаемое, зримо конкретное. Если можно говорить о музыкальности образа, то именно такой музыкальностью насыщены четыре листа этой серии.

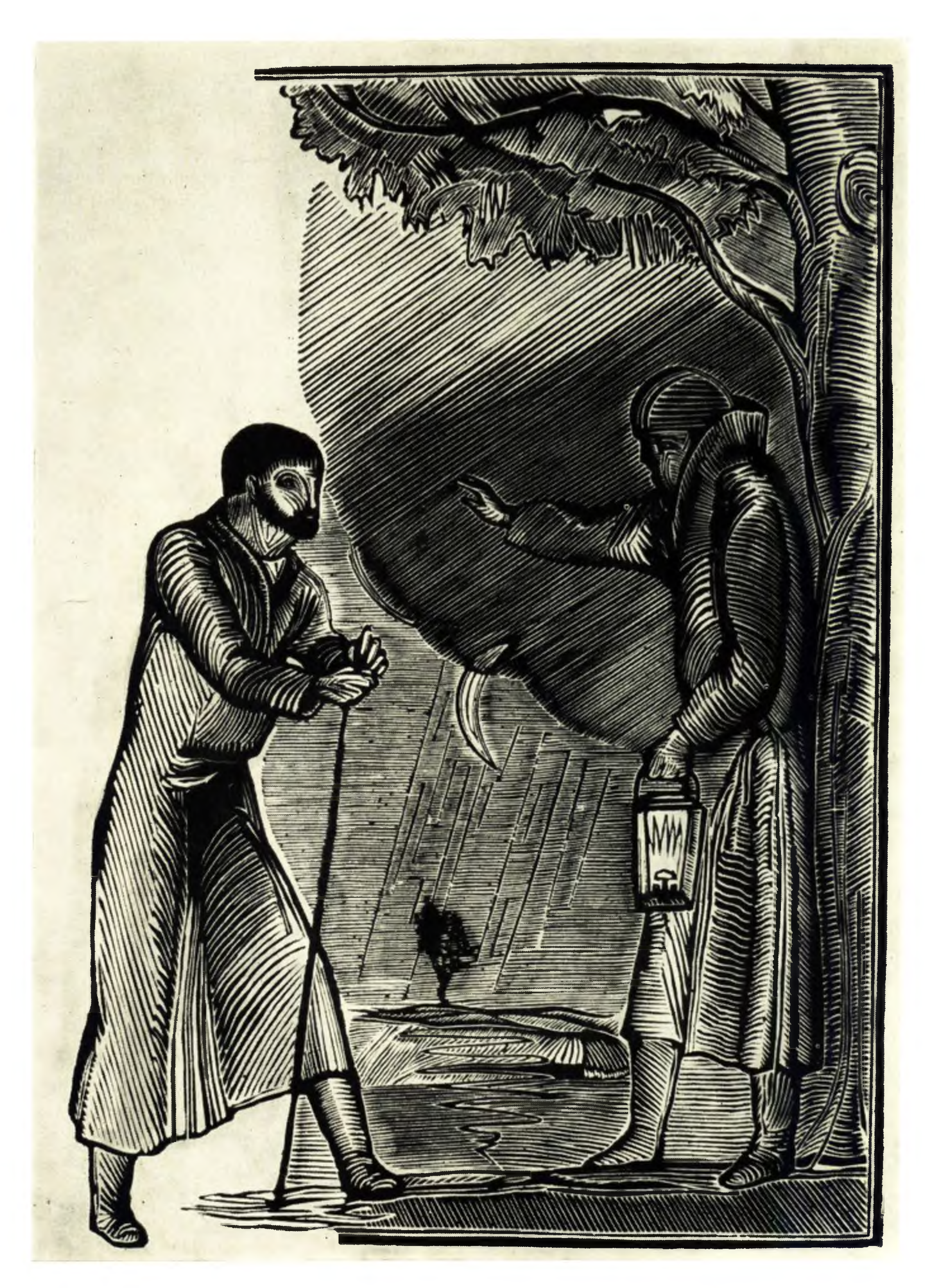


Н. Купреянов. Сомы. 1927.



Н. Купреянов. Поворотный круг. 1926.

В подобном же лирическом плане выступил на выставке со станковыми рисунками и художник Берендгоф. Он рисовал жизнь человека в природе — в шалаше или в палатке, изображал сад, дорожки, домики среди деревьев, цветы и детей. Несмотря на известную ограниченность в выборе художником тем и сюжетов, нельзя не увидеть большого внутреннего содержания его очень искреннего и красивого искусства. Сознательно суживая круг познаваемых явлений жизни, Берендгоф выполнил это ограничение глубиной проникновения в скрытые, незаметные процессы действительности, полные, однако, жизненного смысла. Свойственная Берендгофу тонкость восприятия сочеталась у него с поэтичностью и чуткостью художественной натуры. Все это вместе порождало искусство трепетное, светлое по ощущению и изящное по мастерству. Его маленькие рисунки тонким карандашом, легкие и прозрачные, казалось, только лишь намекающие на конкретную форму, несли в себе поэтическое ощущение мира, в них отразились жизненность восприятия и лирический талант художника.



А. Гончаров. Иллюстрация к поэме С. Есенина «Пугачев». 1927.

Здесь следует охарактеризовать и рисунки Козлова, также отличающиеся тонким артистизмом выполнения. Однако содержание его рисунков было совершенно иным. В них ясно проявился драматический талант этого художника. Рисуя тончайшей нервной линией не совсем по своему сюжету, но драматические по состоянию сцены, автор более всего выражал свое взволнованное чувство, вкладывая в создаваемые им трагические образы людей всю силу глубоких человеческих переживаний.

На этой же выставке наиболее полно раскрылось графическое дарование Гончарова. Экспонированные им гравюры к поэме С. Есенина «Пугачев» говорили о способности молодого автора проникнуть в суть литературного произведения. Не передавая многих бытовых подробностей, художник обобщенно и выразительно раскрывал драматическую атмосферу событий, наделяя персонажи скупыми, но много говорящими жестами.

На выставках ОСТа систематически выступали три скульптора — Л. Я. Вайнер, Лик [1], В. В. Эллонен. В своих творческих позициях они были мало связаны с искусством остовцев. Наиболее выразительные работы в духе принципов матвеевской школы выставлял Эллонен. Мягкая, спокойная пластика фигур показывала серьезное изучение скульптором натуры и его стремление к так называемому «живописному» обобщению, к работе широкими «мазками». Однако в целом скульптурный раздел выставок ОСТа был очень мал и случаен по составу; скульптура ОСТа была несравненно менее интересна, чем живопись и графика, и не сыграла заметной роли в общем развитии советской скульптуры.

На содержании третьей выставки ОСТа в целом сказалось одно очень важное обстоятельство — занятость художников подготовкой к двум юбилейным государственным выставкам, связанным с 10-летием Октября и 10-летием Красной Армии. К участию в них были привлечены лучшие силы всех основных групп и обществ, путем специальных заказов на темы, выбранные самими художниками. Таким образом, хотя третья выставка ОСТа состоялась и была во многом значительной и интересной, все же целый ряд крупных произведений, выполненных в 1927 году, не вошел в экспозицию. Но поскольку эти работы создавались членами ОСТа, нужно внимательно рассмотреть их в следующей главе, перед анализом последней, четвертой выставки объединения, состоявшейся в 1928 году.

---

[1] Леонид Иванович Кищенков.

ЧЕТВЕРТАЯ ВЫСТАВКА ОБЩЕСТВА

Конец 1927 и начало 1928 года ознаменовались двумя крупнейшими выставками 20-х годов — юбилейными выставками к 10-летию Октября и к 10-летию Рабоче-Крестьянской Красной Армии. Первой руководил непосредственно А. В. Луначарский, будучи председателем выставочной комиссии и жюри; вторая была организована АХРРом с приглашением ряда художников из других обществ.

После закрытия выставки к 10-летию Октября Луначарский выступил в «Известиях» с большой статьей, объясняющей задачи выставки и подводящей ее итоги. Отвечая на некоторые упреки в адрес комиссии и жюри о преимущественном поощрении ими некоторых групп художников, Луначарский писал: «. . . государство не имеет права в настоящее время становиться на точку зрения того или другого стиля, той или другой школы, и покровительствовать им, как государственным, оно обязано, вплоть до окончательного уяснения стиля новой эпохи, поддерживать все формальные устремления современного искусства. Поскольку комиссия исходила именно из этого права, естественно, что недовольными могли оказаться как раз те, которые раньше попали в более или менее привилегированное положение [. . .] Когда я услышал, будто наши товарищи из АХРР выражают какое-то недовольство комиссией, работавшей под моим председательством, я не мог не подивиться. Однако в некоторой степени это естественно, ибо АХРР не может еще привыкнуть к мысли, что чем дальше, тем больше она будет становиться **одним** из объединений среди других объединений» [1].

Затронутый наркомом вопрос касался разгоревшейся в то время борьбы групп за гегемонию в искусстве, в которой АХРР, обладавшая мощной организацией и широкой официальной поддержкой, выдвигала себя на исключительно ведущее место в художественной жизни страны. Однако в то время многие объединения, вставшие на реалистический путь, имели уже значительные достижения.

Комиссия юбилейной выставки, как свидетельствовали представители четырех крупнейших художественных обществ в специальном заявлении, «избегла односторонности в выборе исполнителей заказа, поручив таковой художникам различных группировок. При установлении заданий художникам была предоставлена достаточная возможность для проявления творче-

[1] А. Луначарский. Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября. (Решение жюри.) — «Известия», 1928, 16 февраля.

ской инициативы путем свободного выбора темы»[1]. Жюри выставки, проявив объективность, отметило премиями и дипломами ряд действительно выдающихся произведений художников самых разных объединений и среди них, например, такие работы, как «Крестьянка» В. И. Мухиной, «Октябрь» А. Т. Матвеева, портреты работы С. Д. Лебедевой, «Коммунист в деревне» С. В. Герасимова, «Взятие Зимнего» А. А. Осмеркина, «Физкультурница» Г. Г. Ряжского. Были отмечены премиями также и работы остовцев — рисунки на темы индустриального строительства Н. Н. Купреянова, картина «Даешь тяжелую индустрию» Ю. И. Пименова и композиция на авиационную тему «Первомайский парад с аэроплана» А. А. Лабаса. Об этих двух последних работах Луначарский писал: «Левые не были также обойдены жюри, премировавшим сильную и яркую, хотя и чересчур плакатную работу Пименова и очень интересную авиакомпозицию Лабаса»[2]. На этой картине был показан крупным планом летящий самолет и летчики, а внизу праздничная Москва утром. Картина привлекала всеобщее внимание новизной и подчеркнутой современностью сюжета и необычностью художественного решения.

Но и среди непремированных были крупные произведения, такие, как картина Вильямса «Восстание французских моряков», в композиции которой очень выразительно было передано единство моряков и народа. Также значительной была и картина А. А. Дейнеки «Текстильщицы». Многочисленные зрители Всесоюзной выставки 1968 года к 50-летию комсомола, где это полотно было снова экспонировано, могли убедиться в цельности художественного решения этой картины, в органической слитности человека и машины, достигнутой не только пластической трактовкой фигур девушек и станков, но и общим очень светлым, почти белым колоритом.

Однако наиболее значительным произведением Дейнеки стала картина «Оборона Петрограда», вошедшая в историю советской живописи как одно из самых больших ее достижений. Поразительны и общий ее замысел и художественное решение. Автор сумел вызвать у зрителя впечатление огромного числа защитников Петрограда, проходящих стройными и бесконечными рядами, хотя в действительности на полотне изображено всего два десятка рабочих. Их суровые лица, бодрый шаг, решительность и могучая сила — все это передано широким обобщением форм, контрастами цвета, мужественной и скупой живописью, строгим рисунком. Силу и сплоченность рабочих, идущих на фронт, еще более выявляют разрозненные группы раненых в верхней части композиции, с ломаными линиями их понурых, медленно движущихся по мосту фигур.

Уже в момент появления картины критика, проявив полное единодушие, поняла исключительное значение этого произведения. Так Тугенд-

[1] А. Луначарский. Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября. (Решение жюри.) — «Известия», 1928, 16 февраля.
[2] Там же.

хольд, опровергая замечание некоторых художников о заимствовании композиции этой картины у ходлеровского «Восстания студентов», имеющей с ней на самом деле лишь чисто внешнее сходство, писал, что «в превосходном холсте Дейнеки «Оборона Петрограда» обычная урбанистическая лаконичность и графическая четкость ОСТа нашла свое полное внутреннее оправдание»[1]. Действительно, это произведение как бы вобрало в себя все самые основные и главные особенности и художественные требования ОСТа — современность содержания, новизну и динамизм реалистической формы, которая полностью всем своим строем выражала идею произведения.

Одно из центральных мест на выставке к 10-летию Октября, которую называли также выставкой «Заказ Совнаркома», было огромное полотно Пименова «Даешь тяжелую индустрию». Эта картина относится к немногим произведениям, изображающим труд рабочего на крупном современном заводе, в которых передан настоящий пафос труда, вдохновенный порыв коллектива рабочих. В картине выражено восхищение художника почти величественной красотой технически современного для того времени завода, красотой прямых линий, больших, массивных форм, сложных сооружений, всей напряженной атмосферой огромного индустриального организма. В группе рабочих, при несколько неприятном выражении лиц у некоторых из них, замечательно выявлена коллективная сила, единство динамического действия и та увлеченность трудом, которая ощущается в их напряженных позах.

Автор свободно компоновал отдельные части цеха, все время сопоставляя большие массы котлов и машин с ажуром цеховых конструкций, темные одежды людей с полуобнаженными, беловатыми фигурами некоторых из них, резко наклоненные извилистые линии в группе рабочих с подчеркнуто прямыми вертикалями заводского интерьера. Особенно выразительным получилось почти падающее движение сталелитейщиков, с огромным, преувеличенно напряженным усилием направляющих металлический шест в пылающее горло печи.

На юбилейной выставке было экспонировано и полотно Вялова «Кронштадтский рейд», встретившее почему-то несправедливую оценку у ряда критиков. Но когда мы снова увидели ее в 1968 году на Всесоюзной выставке к 50-летию комсомола, она, будучи остовской по всему своему стилю, привлекла зрителей цельностью своего колористического решения, гармонией серых тонов, неожиданностью композиции, большим чувством пространства. Это красивое, строго и умно построенное произведение — лучшее, что было создано Вяловым в остовский период.

Большую картину «Первое заседание Совнаркома» написал для юбилейной выставки Денисовский, о премировании ее раздавались голоса в жюри выставки, но, как писал Луначарский, «сухость этой конструкции и

---

[1] Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., «Academia» 1930, с. 124

ее чрезмерная непривычность для глаза вместе с некоторой односторонностью не привлекли симпатии большинства членов жюри» [1].

Веселую, светлую картину исполнил Лучишкин. «Праздник книги» содержал в себе некоторые элементы его своеобразного дарования, но все же значительно уступал прошлым работам. Вообще творчество Лучишкина в период существования ОСТа было очень неровным. В лучших своих картинах — «Шар улетел» и «Я очень люблю жизнь»,— оставаясь интересным рассказчиком, он умел в оригинальных живописно-композиционных решениях раскрыть, казалось бы, за самыми простыми явлениями сложное движение жизни. Однако постепенно в его работах стали все более появляться элементы документального живописательства с потерей своеобразия личного восприятия мира.

Большую композицию «Арест Временного правительства» представил Козлов. Работа явилась примером все более утверждавшегося в ОСТе стремления использовать для решения новых тем старые классические образцы. Однако трудно сказать, к каким творческим результатам могли бы прийти на этом пути некоторые художники ОСТа, поскольку объединение уже находилось накануне раскола и затем ликвидации.

Одновременно на некоторую часть остовцев все более оказывали влияние отдельные образцы французской живописи, в частности, подобное влияние ясно сказалось на выразительном живописном портрете Сен-Катаямы, написанном Гончаровым.

Следует сказать, что вообще мимо высокой французской живописной культуры не прошли многие старые русские и советские мастера, однако, обогатив свое творчество, они не потеряли своего национального своеобразия. Такие мастера, как П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, П. В. Кузнецов, А. В. Куприн, С. В. Герасимов и многие другие, широко использовав достижения французской живописи, полностью остались русскими, советскими художниками-реалистами. Вот почему, вопреки взглядам некоторых критиков, считающих вредным для нашей живописи влияние французского искусства в лице романтиков, импрессионистов, П. Сезанна и постимпрессионистов, вплоть до П. Пикассо и А. Матисса, можно, наоборот, увидеть плодотворные результаты этого внимательнейшего изучения многими нашими передовыми художниками достижений французской художественной культуры, изучения, обогатившего их творчество и лишь за редким исключением погасившего их национальные особенности.

На выставке к 10-летию Октября были выставлены картина «Митинг» Штеренберга и серия «Махновщина» Тышлера. Про первую Тугендхольд писал, что это «была небезынтересная попытка противопоставить кустарно-

---

[1] А. Луначарский. Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября. (Решение жюри.) — «Известия», 1928, 16 февраля.



С. Лучишкин. Праздник книги. 1928.



А. Гончаров. Портрет Сен-Катаямы. 1928.

пеструю толпу крестьян городскому рабочему-оратору, представителю энергии и твердости»[1].

Лишенная каких-либо иллюстративно-объясняющих деталей, ясная по своему содержанию, по композиции и живописному решению, она говорила о движении художника в этот период к общественно важным, значительным темам.

В серии «Махновщина» Тышлер в свойственной для него гротесковой форме выразил свое понимание этой контрреволюционной банды, с ее анархической разнузданностью и отчаянностью обреченных. В этой серии, как и в других работах Тышлера, сохранен принцип театральности. Так, в «Свадьбе Махно» бандит изображен восседающим в обнимку с невестой на вздыбленном коне, украшенном букетом цветов, в то время как на первом плане три махновца под гармошку безудержно танцуют. Более страшные сцены изображены на других холстах серии, где махновцы развернулись во всей своей гуляй-полевской стихии. При всей омерзительности сцен картины Тышлера не натуралистичны и представляют, хотя и чрезвычайно острые, но цельные в своем живописном решении социально-содержательные композиции.

Таков был вклад ОСТа в две юбилейные выставки, имевшие большое значение в развитии советского реалистического искусства. Безусловно, силы, отданные созданию произведений для этих выставок, не позволили членам ОСТа полностью подготовиться к собственной четвертой выставке объединения. Тем не менее она открылась, как и обычно, в апреле, в Музее живописной культуры. В ней приняло участие двадцать восемь авторов, представивших двести сорок две работы.

Почти все рецензенты выставки отмечали несоответствие друг другу двух окончательно сложившихся в ОСТе к этому времени групп, выступивших с настолько разными произведениями, что все более очевидной становилась, по мнению рецензентов, искусственность самого объединения в одном обществе столь разных художников. Так Ф. Рогинская писала, что уход Дейнеки из ОСТа в «Октябрь» после второй выставки Общества станковистов уже свидетельствовал о том, что «как раз наиболее бодрая и жизнедеятельная ветвь ОСТ начинает глохнуть, вытесняться из объединения. Вместо нее пышным махровым цветом расцветает другая, — именно та, которая особенно густо покрывала молодую физиономию ОСТ экспрессионистским гримом»[2]. Критик, писавший под псевдонимом В. Л. (вероятно, Виктор Лобанов), считал, что еще на третьей выставке ОСТ начали происходить процессы, «затемняющие основные линии объединения», а четвертая выставка эти процессы «вскрыла с большей силой», и «каждый художник ОСТа начинает говорить каким-то своим, особенным — часто мало

---

[1] Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., «Akademia» 1930, с. 140.
[2] Ф. Рогинская. 4 выставка ОСТ. — «Известия», 1928, 6 мая.



А. Тышлер. Махно в роли невесты. 1926.



А. Тышлер. Махновщина. 1930.

понятным, и своему соседу и зрителям, языком» [1]. Тугендхольд также отмечал известную двойственность в творческой практике ОСТа. «С одной стороны, — писал критик, — ОСТ — несомненно одна из наиболее авангардных наших групп, и выставки ОСТ, при всей их спорности, всегда интересны и неожиданны [. . .] С другой стороны, самая трудность «осовремения» искусства пока что зачастую приводит ОСТ к чрезмерной усложненности, изощренности, эклектике и даже эстетизму» [2]. Критик А. Курелла свойственным журналистике того времени языком заявлял, что картины художников ОСТа «говорят не языком организованного твердого пролетарского авангарда, а языком оторванного советского интеллигента», что непонятно, «в каком соку варятся эти люди? С кем они живут, из каких источников они питают свою фантазию, свои ассоциации?

---

[1] В. Л[обанов] ОСТ на распутье. — «Вечерняя Москва», 1928, 9 мая.
[2] Я. Тугендхольд. 4-я выставка ОСТ. — «Правда», 1928, 16 мая.

У одного из них, у Тышлера, это кажется ясным: человек, строящий целый цикл картин на вариациях случайной ассоциации. . . вошел целиком **в самого себя**, нашел там анархический душок и выливает его с некоторыми, когда-то проглоченными предметами, на полотно. Вот что осталось в этом крайнем случае от современного содержания, от ритма новой напряженной жизни, к которым стремился ОСТ» [1].

Один лишь А. Эфрос в общем положительно расценил выставку, отметив, что в условиях большой работы к двум юбилейным выставкам из всех объединений лишь «ОСТ один сумел остаться в движении. Он поработал для обеих юбилейных выставок так же много, как другие, — однако вернулся не домой, а в л а б о р а т о р и ю.

Мне кажется, что это слово точно. Выставка лабораторна. В этом ее интерес; в этом же ее недостаток. ОСТ нынешнего года для менее широкого зрителя, чем обычно [. . .] Пожалуй, важнее всего, это — ясно сказавшееся движение настоящей живописности, которое захватило, наконец, все слои ОСТа. Еще один-два года такой работы, и ОСТ не смогут уже упрекать в том, что за горделивым названием «станковистов» скрываются всего-навсего только плакатных дел мастера. ОСТ на пути к действительной живописи, и к живописи современной» [2].

Все эти высказывания критиков основывались на действительно происходящих внутри ОСТа процессах, когда одна часть его членов — Дейнека, Пименов, Вильямс, Лучишкин, Денисовский, Вялов, Люшин и некоторые другие — не только стремились утвердить современность темы как основной принцип объединения, но и придерживались так называемой «графической», жестко конструктивной живописи. Другая часть общества, куда следует включить Штеренберга, Тышлера, Лабаса, Гончарова, Козлова, Купреянова, Берендгофа, Шифрина и почти всех молодых членов общества, на первый план выдвигала принцип «живописного» выражения жизни и более лирического понимания современной темы. Безусловно, эти расхождения касались не только методов и средств искусства, но и самого восприятия современной жизни народа, которое у первой группы отличалось интересом к зрительно ярким, общим явлениям новой жизни страны, в другой — к более внутренним, индивидуально лирическим переживаниям современности.

Расхождения между этими двумя группами в первые два года деятельности ОСТа, хотя и существовали, но открыто проявлялись редко. Однако постепенно, не без влияния критики, противоречия обострялись и выражались не только в разном понимании стиля современного искусства, но часто и в разном отношении к содержанию творчества советского художника. Причем, если в первой группе появлялась все большая общность художе-

[1] А. К у р е л л а. ОСТ перед лицом подлинной современности. — «Жизнь искусства», 1928, 8 июля, № 28.

[2] А. Э ф р о с. На выставке ОСТа. — «Прожектор», 1928, № 20, с. 18.

ственных задач, то во второй части ОСТа очень бурно шел процесс формирования сугубо индивидуальных особенностей художников, развития у каждого из них своего, субъективно ограниченного, но совершенно особого взгляда на мир.

Анализируя четвертую выставку ОСТа, видишь, что некоторая часть работ оказалась просто неудачной, впрочем, вполне естественной в творческой жизни каждого художника. Такой именно неудачей было полотно Лучишкина «Голод в Поволжье», навеянное известиями и рассказами о голодающих губерниях. Художник был потрясен страданиями людей, но не сумел найти правдивый и в то же время эстетически яркий образ, обострив в картине физиологическую сторону голода. Впоследствии картина была уничтожена самим автором.

Так же неудачным было и большое полотно Вялова «Эйзенштейн и Тиссе на съемке», в котором живопись фактически была подменена имитацией фотомонтажа. Полотно это было продано в Америку.

Интересной, но не во всем удавшейся попыткой создания исторической картины были две большие композиции Гончарова «Смерть Марата», и «Клятва в зале для игры в мяч», повторяющие сюжеты, уже блестяще осуществленные в свое время Л. Давидом. «Смерть Марата» производила в целом впечатление серьезного драматического произведения. Действительно, ее темный колорит, напоминающий о старой классической живописи, строгая уравновешенность всех элементов композиции, ее ритмичность и пластическая ясность форм — все помогало ощутить значительность изображенного события. К сожалению, образ Марата оказался наименее удачным в картине.

В плане поиска серьезной, композиционно и пластически завершенной картины, но уже на современную тему, было представлено полотно Пименова «Бег». На первом плане — крупная, почти во весь холст фигура спортсмена на фоне пейзажа с радугой, с летящим гидросамолетом и с красивыми белыми конструктивными зданиями на заднем плане. Желая передать накал борьбы двух бегунов, как говорят, «на последнем дыхании» приближающихся к финишу, художник слишком усилил экспрессию лиц, что, между прочим, вызвало резкую реакцию нескольких критиков, возмущенных искажением облика советского спортсмена. Картина при некоторой сухости живописи все же достаточно убедительно выражала динамическую сущность спортивной борьбы.

Внимание зрителей привлекли на выставке работы Лабаса, посвященные современному городу и авиации. В картинах «Мертвая петля», «Качка на аэроплане», «Пассажир» (проданных в 30-х годах за границу) и в полотне «В кабине», а также в серии акварелей и гуашей Лабас пытался передать в основном само ощущение полета, то особое состояние пилота и пассажира, когда человек, как будто спокойно сидящий в кресле, в то же время всем своим существом испытывает некоторую свою, так сказать,



Ю. Пименов. Бег. 1928.



Ю. Пименов. Оператор хроники. 1928.

А. Лабас. Вечером на пути к аэродрому. 1928.



«повислость» в воздухе, возможно, отдаленно напоминающую хорошо знакомую теперь космонавтам невесомость. Вот это трудно передаваемое, но тем не менее существующее ощущение полета на огромной высоте и стремился выразить Лабас в своих композициях. Его художественные средства разнообразны, но главным из них была композиция. Люди, находящиеся в самолете, почти всегда изображены у него среди большого пространства, а интерьер самолета как бы растворяется в этом пространстве. Благодаря такому приему мы действительно воспринимаем фигуры пассажиров как бы парящими в воздухе. Эта растворенность форм и мягкость контуров, ошибочно принимаемая отдельными критиками за импрессионистическую незавершенность, усиливала ощущение полета.

В «городском» цикле образ современного города раскрывался в подчеркнуто динамичной форме целой серии работ. На одном из рисунков цветной тушью была показана улица зимой, по которой мчатся сани, автомобили, мотоциклы, трамваи. Слева направо на лист нанесено множество то мелких и еле заметных, то жирных и ярких штрихов, смазывающих формы и оставляющих легкий след, как в фотографиях, передающих стремитель-



А. Лабас. Улица в Ленинграде. 1928.



М. Доброковский. Рисунок для плаката. 1928.

ное движение с близкого расстояния. Мы угадываем формы саней, автомобилей и фигуры седоков, но в то же время они лишь мелькают перед нами, вдруг, на одно мгновение останавливая наше внимание какой-то одной своей частью, одной бросившейся в глаза деталью — шапкой, характерной позой, блеском металла и так далее.

От такого рода работ создается впечатление, как от прогулки по большому городу, когда мы не столько вспоминаем отдельные улицы или здания, сколько сопереживаем сам ритм городской жизни и через это его познаем.

Влюбленность Лабаса в урбанистические явления современного мира и способность выражать их лирически тонко, в мягких тонах, в некоей незавершенной экспрессивности форм, внутренне конструктивных, но вышедших из-под власти одних лишь прямых линий, — все это и составляет индивидуальный стиль работ 20-х годов этого интересного художника.

Значительное место на четвертой выставке заняли портреты. Несомненной удачей стал портрет Г. Б. Якулова, написанный Денисовским. Он не



К. Козлова. Лесопилка. 1928.

только похож, но передает живой характер этого темпераментного человека. Вильямс выступил с «Автопортретом» и портретом жены (артистки А. Ахманицкой). Портреты Вильямса интересны, главным образом, всегда неожиданной композицией.

В этом отношении работы Гончарова, наоборот, подчеркнуто традиционны. Например, в портрете Г. Гаузнера отвлеченно живописный фон занимает чуть ли не большее место, чем изображение самого Гаузнера, помогая в какой-то мере выявить психологическое состояние молодого человека.

Интерес остовцев к изображению современного быта проявился во многих работах, экспонированных на этой последней выставке общества. Мельникова написала картину «Балет», привлекшую внимание зрителей пла-

В. Люшин. Фонтан забил. 1927.



стичностью поз и движения, общим ритмическим построением композиции. Кроме того, жизнь города была отражена в серии ее бытовых рисунков тушью. «Бесплатный проезд», «У портнихи», «Шурум-бурум» и другие. Пархоменко, несколько случайный участник первых трех выставок ОСТа, на этот раз дал работу «Фотограф на бульваре», в которой есть характерное для ОСТа обобщение разных сцен из жизни городского бульвара.

Некоторые члены ОСТа стремились найти типичные факты новизны не только в городе, но и в деревне. Так, например, Люшин в больших акварелях и рисунках показал жизнь первых сельхозкоммун с их необычными для деревни детскими яслями, с докладами и лекциями, с приездом к ним иностранных рабочих делегаций.

Молодое пополнение ОСТа, частично представленное на четвертой выставке, склонно было к изображению отдельных бытовых сцен без того обобщения явлений, которое свойственно было основным участникам ОСТа, как Дейнека, Пименов, Вильямс, Лабас, Лучишкин и другие.

Молодые художники участвовали на выставках ОСТа не как полноправные члены объединения, а как экспоненты. На четвертой выставке



В. Люшин. Приезд в деревню американской делегации. 1927.

их было семь человек. С серией московских пейзажей выступил М. Л. Гуревич, ученик Штеренберга. Молодой автор в первых же работах заявил о себе, как живописец декоративного плана. В его московских пейзажах непосредственность восприятия характерных интимных уголков старой Москвы своеобразно переплеталась с изысканностью и остротой новейших живописных течений, отчасти пришедших из Франции, отчасти рожденных в бурной художественной жизни нашей страны в 20-е годы. В более станковом, живописно-тональном плане выступили молодые художники Л. П. Зусман с картиной «Биллиард» и И. В. Ивановский с «Портретом девочки».

Как обычно, большое внимание печать уделила работам Тышлера и Штеренберга. Первый из них подвергся резкой и единодушной критике за



Л. Зусман. Биллиард. 1927.

две свои серии по восемь работ каждая — «Крым» и «Лирический цикл». В рецензии на четвертую выставку Тугендхольд писал, что наибольшую дань экспрессионизму отдал Тышлер в своих двух циклах: «Первый из них еще более или менее «доходит» до зрителя; это образы крымского пляжа сквозь призму очень крепкой иронии: соломенные кабины и вокруг них цинично распластанные пляжницы и пляжники, целые груды человеческого мяса. Своего рода сатира на «распоясанность» курортного быта. Но второй цикл художника — уже сфера чисто иррационального. Образ плетеной пляжной кабинки [. . .] настолько «врезался» в сознание художника, что он умещает во втором своем цикле в эти корзины, как в Ноев ковчег, всевозможные фигуры людей и животных [. . .] Нужен Фрейд, чтобы объяс-

нить эти тышлеровские сны наяву...» [1]. Однако позже критик несколько изменил свое отношение к этим сериям, правильно поняв, что необычный их характер связан с сугубо театрализованной образностью произведений Тышлера.

В статье «Искусство и современность» Тугендхольд дает уже следующее объяснение «Лирическому циклу» художника: «Сумасшедший ли Тышлер? К счастью, нет. Тышлер — театрал, декоратор, бутафор, и здесь один из ключей к разгадке тышлеровского «вопроса». Недавно он оформлял в Минске в Государственном белорусском еврейском театре «Овечий источник» [...] и показал на сцене испанскую деревню с помощью макета представлявшего собой одну громадную многоэтажную и конусообразную корзину. Говорят, что этот мотив простонародной плетенки был убедителен на сцене и давал ощущение некой синтетической хижины... И вот эту-то свободу современного театрального подхода к вещам (Мейерхольд) Тышлер переносит в станковую картину» [2].

Действительно, в разговоре с автором настоящей книги Тышлер подтвердил, что «Лирический цикл» был полностью навеян тем сценическим решением, которое он применил при театральной постановке. Однако зрителю и тогда и сейчас трудно судить об этих истоках, объясняющих происхождение цикла, а по существу данные работы все же нельзя воспринять иначе, как проявление странной фантазии художника. Эфрос писал в то время, что «тышлеровские композиции из плетеных корзин, женских тел и звериных голов рационалистически нелепы и эмоционально непроницаемы. Ключа к ним нет ни для кого, кроме самого Тышлера» [3].

Совершенно иное отношение вызвали работы Штеренберга, особенно его офорты с изображением уличных сцен — «Человек с медведем», «Нищие», «Демонстрация». Ф. Рогинская, обычно очень критически оценивающая творчество художника, пришла к более объективно правильной оценке его работ. Она писала: «Его рисунки, неожиданно реалистические, говорят о зоркости глаза художника, а знаменитые его натюрморты в нынешнем их окружении радуют трезвой ясностью, которая заставляет забывать об их формализме» [4]. Скорее всего подобные высказывания ранее критически настроенного к произведениям Штеренберга зрителя или критика свидетельствовали о том, что вообще правильное восприятие работ ищущего художника, каким и был Штеренберг, требует некоторого времени. В более длительном общении с ними полнее раскрываются особенности его творчества и более понятными становятся условности художественной формы его произведений.

---

[1] Я. Тугендхольд. 4-я выставка ОСТ. — «Правда», 1928, 16 мая.

[2] Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., «Academia», 1930, с. 136, 137.

[3] Абрам Эфрос. На выставке ОСТ. — «Прожектор», 1928, № 20, с. 19.

[4] Ф. Рогинская. 4-я выставка ОСТ. — «Известия», 1928, 6 мая.

Анализ четвертой выставки, оказавшейся последней в деятельности ОСТа, и работ, выполненных к двум юбилейным выставкам, показывает, с одной стороны, идейно-общественную творческую устремленность Общества станковистов и, с другой, — наличие тенденций, свидетельствующих о противоречии внутри ОСТа, сказывающихся в разном восприятии современности и в использовании очень разных средств искусства художниками двух, все более обособляющихся групп этого общества.

В последовавшие за четвертой выставкой два-три года эти противоречия все более разрастались и привели к расколу ОСТа и переходу почти половины основных его членов во вновь созданное ими же объединение «Изобригада».

ПОСЛЕДНИЙ ПЕРИОД

После закрытия четвертой выставки ОСТа внутри общества возникла тенденция к расширению его состава, в основном за счет привлечения молодежи. Эта тенденция была ошибочной. ОСТу, очевидно, не нужно было увеличивать состав, потому что молодежь, несмотря на сравнительно небольшую разницу в летах, принадлежала уже к совершенно другому поколению, идейно-художественное формирование которого проходило не в накаленной атмосфере революционных битв, а в условиях мирного строительства. Конечно, молодежь была далеко не однородной. Одна ее часть из числа студентов Вхутемаса попала под влияние пролеткультовских идей и, формально примкнув к АХРРу, организовала объединение молодежи ОМАХРР. Как свидетельствует историк советского искусства П. И. Лебедев, «в среде омахрровцев в это время получает большое распространение пренебрежительное отношение к старым художникам и особенно к реалистам, в творческой работе омахрровцев все большее распространение получали упрощенная плакатность, пренебрежение к конкретной образности. Значительная часть членов ОМАХРР стала объявлять себя единственными представителями «пролетарского искусства», требуя перестройки АХРР в пролеткультовском духе» [1].

Но большая часть молодых художников, учеников П. П. Кончаловского, Р. Р. Фалька, А. И. Шевченко, Д. П. Штеренберга, оказалась под влиянием тех требований, которые эти мастера предъявляли к работам своих учеников и, прежде всего, требований живописного качества. В произведениях этой молодежи уже не было и в помине той любви ко всему новому в жизни страны, любви к машине, динамике города, к спорту, что отличало искусство зачинателей ОСТа. На первый план у молодых художников выдвигалась культура живописи как таковая.

Именно из этой части молодежи и происходило в основном пополнение ОСТа. Это были несомненно талантливые молодые художники М. М. Аксельрод, М. Е. Горшман, Л. Я. Зевин, В. С. Алфеевский, Т. А. Лебедева, И. В. Ивановский, Л. П. Зусман, М. Л. Гуревич, А. А. Шахов, А. В. Щипицин, но их творческое направление резко расходилось с основным направлением ОСТа.

Однако в первые два с лишним года после четвертой выставки объединение, несмотря на все более обостряющиеся противоречия, продолжало

[1] П. И. Лебедев. Из истории борьбы за реализм в советском искусстве (1921—1932). — В сб.: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 42.

действовать как целый организм, активно выступая в качестве отдельного творческого коллектива в организационно-общественной художественной жизни, на многочисленных выставках советского искусства в стране и за рубежом. Количество этих последних выставок все более увеличивалось, поскольку за границей повысился интерес к нашему искусству, и ВОКС (Всесоюзное общество культурных связей) активнее стал знакомить капиталистический мир с творчеством советских художников. Так, например, на очередную международную выставку в Венеции в 1930 году было послано сто полотен советских живописцев разных групп и направлений. Почти одновременно в Швеции была открыта выставка работ советских художников, где экспонировалось тоже сто картин и, кроме того, сто пятьдесят гравюр и рисунков и пятнадцать скульптур. За время с 1927 по 1932 год остовцы участвовали более чем на двадцати выставках за границей.

Так же активно участвовал ОСТ как объединение и на выставках внутри страны, организуемых «Главискусством» и действовавшим в те годы кооперативным объединением художников «Всекохудожник». Эта организация, накапливая значительные средства на продаже произведений живописи, массовой скульптуры и разных видов декоративного искусства, имела возможность предоставлять многим художникам достаточно длительные творческие командировки в колхозы и индустриальные центры. Впервые широко и систематически осуществляемые творческие поездки отвечали желанию все большего и большего числа художников ближе и лучше познать жизнь народа. Правда далеко не всегда находили художники правильный и плодотворный путь от непосредственного знакомства с жизнью того или иного предприятия или колхоза к созданию глубоких и серьезных произведений. Они часто ограничивались очень поверхностным фиксированием трудовых процессов или не шли дальше чисто живописных решений при изображении различных колхозных или индустриальных сюжетов.

Для художников ОСТа эти поездки были плодотворны, поскольку они расширяли круг тем и мотивов, хотя некоторые из них ездили в малознакомую для них деревню только за тем, чтобы и здесь отыскивать сюжеты, связанные с их любимым индустриальным жанром. Характерна в этом отношении картина Лучишкина «Вытянув шею, сторожит колхозную ночь», изображающая двигатель на колесах с тонкой и очень высокой трубой, силуэтом маячащей на фоне огромного ночного звездного неба, распростершегося над притихшими колхозными полями. Эта картина — одна из серии работ, сделанных художником на основе длительной поездки в колхоз «Червона Кубань» на Северном Кавказе, была показана на отчетной выставке по командировкам в 1931 году. Для этого Лучишкин много работал на Новороссийском цементном заводе, где написал картину «Смена». Третьей большой поездкой была командировка в воинскую часть, позволившая написать картину «Маневры».



А. Тышлер. Постановили снять чадру. 1930.

В результате поездки в Донбасс в 1928—1929 годах другой член ОСТа Денисовский выпустил альбом рисунков — один из первых альбомов в советском искусстве, посвященных индустриальной теме. Молодые художники Гуревич, Игумнов и Ивановский были в Грузии на Чиатурских марганцевых разработках и написали первые в своей практике индустриальные сюжеты. Лабас выполнил большую серию рисунков и акварелей на тему электрификации в Белоруссии и о жизни колхозного села. Штеренберг и Гранавцева привезли работы из чайного совхоза Грузии. Щипицын написал несколько полотен о рыболовецком колхозе на Волге, а Купреянов сделал воистину огромную серию рисунков и гуашей «Путина». Шифрин на



В. Алфеевский. Карусель. 1928.

основе работы в Баку выпустил детскую книжку «Нефть». У Тышлера после поездки в Батуми появилась серия из шести акварелей «Слушали о чадре — постановили снять чадру». Алфеевский жил в деревне под Москвой и написал картину «Карусель», с успехом экспонировавшуюся на выставке советской живописи в Нью-Йорке.

Даже этот далеко не полный перечень сделанного остовцами в результате поездок в колхозы и индустриальные центры показывает, насколько расширило круг тем и сюжетов это своеобразное «хождение в народ», это заинтересованное изучение художниками новой жизни страны.

Но, конечно, заметными явлениями искусства стали те произведения, в которых конкретные факты жизни синтезировались в пластически яркие художественные образы.



В. Алфеевский. Рисунок. 1931.

Таких произведений в последний период ОСТа было создано членами объединения немного, и некоторые из них родились не столько в результате более близкого знакомства с отдельными конкретными фактами, сколько на основе общего познания жизни страны и понимания ее революционно-преобразовательной сущности.

Такой была, в частности, серия картин маслом и акварелей «Октябрь» Лабаса. И. Эренбург писал, что лабасовские «Красные партизаны» или «Рабочие в дни Октября» «может быть, наиболее яркое пластическое выражение первой эпохи революции» [1]. Очевидно, эта оценка большой серии работ Лабаса слишком завышена, поскольку многие из них не закончены, а часть самим автором рассматривалась как эскизы, которые он предпола-

[1] Илья Эренбург. Границы ночи. М., «Советский писатель», 1936, с. 181.

М. Аксельрод. Девочки. 1928.



гал в дальнейшем развить и завершить. В этих произведениях, хотя и недостаточно предметно-конкретных, убедительно выражена сама эмоциональная атмосфера драматических и героических событий Октябрьской революции. На одной из картин мы не столько видим, сколько ощущаем фигуры вооруженных рабочих, почти полностью слившихся с темной массой броневиков или грузовых машин и медленно двигающихся по улице притихшего и как бы притаившегося города. На другом полотне рабочие, матросы и солдаты ведут с машин огонь по засевшим в домах контрреволюционерам. На третьем — революционеры, построив баррикаду, в тревожной тишине ждут медленно приближающиеся ряды белогвардейцев. Все это происходит в сгущенной атмосфере вечернего или ночного города, когда многое уже скрыто темнотой и выделяются только отдельные здания, группы или фигуры, освещенные неожиданно пробившимся сквозь тьму лучом света. Все в этой напряженной среде тревожно, неопределенно, и лишь сплошная темная масса вооруженных рабочих вносит в композицию ощущение уверенности и силы. Вот эта экспрессия живописной формы, то

твердой и плотной, как камень, то растекающейся в неопределенности, при четкой конструктивности композиции и тонкости цветовой гармонии, и создает образы, хотя не завершенные, но привлекающие своей эмоциональной напряженностью.

Одним из самых значительных явлений искусства начала 30-х годов среди произведений, возникших на основе командировок художников, была огромная серия рисунков и акварелей Купреянова «Путина» или «Азрыба» — результаты трех его поездок на Каспий в 1930 и 1931 годах.

Блестящий мастер рисунка с натуры, Купреянов поставил перед собой задачу правдивой и непосредственной передачи всего, что мог увидеть в жизни и работе рыбаков. С первых дней приезда в рыбацкий поселок он начал вести изобразительный дневник с короткими почти ежедневными записями. «Каспийский дневник», факсимильно изданный в 1937 году, представляет собой замечательное произведение искусства, в котором культура наброска с натуры оставляет впечатление совершенства. Одной тонкой линией автор запечатлевает сцены и ситуации, достигая большой жизненности изображения и сохраняя в то же время цельное конструктивно-пластическое построение листа, свидетельствующее о большом композиционном даре художника. Но, пожалуй, еще более выразительны многочисленные акварели, изображающие рыбачек-тюрчанок за обработкой рыбы, большие лодки-кулазы у причала, горы еще живой рыбы — огромных севрюг, сомов и белуг. В некоторых из этих работ доминирует линейный рисунок, чуть подцвеченный акварелью, в других акварель с белилами приближает лист к станковой живописной картине, в третьих рисунок и цвет, взаимодействуя, создают красивый, живописно-декоративный, почти монументальный образ. Исследователь творчества Купреянова искусствовед А. А. Чегодаев, высоко оценивая серию «Путина», писал: «В больших цветных акварелях впервые развернулось живописное мастерство Купреянова, по насыщенному богатству цвета заставлявшее иногда вспоминать акварели Серова и Врубеля. Во время этих поездок на побережье Азербайджана Купреянов не только работал как художник, — он выступал как лектор и агитатор, завоевав уважение и дружбу рыбаков и рабочих. Он ясно отдавал себе отчет в общественной значимости всякого подлинно большого искусства, и в этой его серии очень ярко встает поэзия и красота обыденного, повседневного труда простых советских людей» [1].

После четвертой выставки ОСТа в 1928 году некоторые остовцы смогли побывать за границей. Плодотворными были поездки в Италию и Германию Пименова, Купреянова и Вильямса. Пименов сделал две серии журнальных рисунков «Гамбург» о борьбе рабочих этого большого порта и «Римляне XX века» о современном фашистском порядке в столице Италии.

[1] А. Чегодаев. Н. Н. Купреянов. Выставка произведений художника Л. А. Бруни (1894—1948). Н. Н. Купреянова (1894—1933). П. В. Митурича (1887—1956). Каталог. М., Московский Союз советских художников, 1958, с. 27.



А. Лабас. В кабине аэроплана. 1928.



А. Лабас. На Дальнем Востоке. 1928.



А. Лабас. Поезд. Из цикла «Октябрь». 1929.



Ю. Пименов. В кафе. Из серии «Римляне XX века». 1928.

В этих работах рисунок Пименова приобрел еще большую легкость и артистизм по сравнению с его прежними работами. Художник лишь намечает тонкой линией фигуры древних римских завоевателей, по-фашистски приветствующих императора, в то же время подчеркивая грузные и темные фигуры хозяев фашистской Италии, пьющих, играющих в карты, но не забывающих зорко наблюдать за враждебной им улицей. В гамбургской серии крупные, объемные фигуры рабочих на первом плане противостоят мелким фигурам полицейских и шпиков, маячащих на набережной около пустынных причалов бастующего порта.

Следует обратить внимание на трактовку Пименовым, а также и Дейнекой индустриальных мотивов. Эти два мастера никогда не воспроизводят какой-либо конкретный завод, порт, цех. По существу, они выдумывают свои индустриальные пейзажи и интерьеры настолько свободно, что знающий инженер или строитель без труда обнаружит, казалось бы, недопустимые ошибки. Но такова природа искусства —эти ошибки, возможно, раздражающие специалиста, не только вызывают ощущение величественности и особой конструктивной красоты в подобных произведениях. В них, так же как и во многих городских пейзажах, Пименов, Дейнека и некоторые другие остовцы в известной мере опережали существовавший в жизни архитектурный стиль. Художники использовали не столько уже воздвигнутые здания, сколько проекты и замыслы архитекторов. Тем не менее их пейзажи и мотивы казались зрителям тех лет живыми и, главное, по-новому очень красивыми.

Поездки остовцев за границу еще более усилили у них тягу к изображению новой архитектуры, спорта и вообще характерных явлений современной жизни. Но одновременно у художников ОСТа появилось желание писать картины и на исторические темы. Так, например, Вильямс в 1929—1930 годах выполнил большой триптих «Взятие Зимнего», в 1931 — «Разгон демонстрации в Берлине», в 1932 — «Гамбургское восстание» и «Выступление Ф. Э. Дзержинского на Пленуме ЦК».

В этих работах, композиционно очень сложных, с множеством фигур, несомненно, значительно выросло мастерство художника, умение правдиво воссоздать прошлое время. Стала более предметно-конкретной и живописная форма произведений, но в то же время произведения Вильямса как-то «нивелировались», стали более похожими на многие подобные тематические картины художников других групп и направлений, приобрели некоторую академичность в трактовке фигур, в композиции групп.

Подобные тенденции проявились и в творчестве ряда других остовцев, в частности в картине Вялова «Освобождение Перми от Колчака», Денисовского «Социал-демократы», Люшина «Вышка -- место революционных событий 1905 года».

Одновременно в ОСТе с приходом довольно большой группы молодежи появились тенденции совершенно иного порядка, отражавшие лирико-



П. Вильямс. Изгнание монахов из Испании. Эскиз. 1931.

романтическое восприятие действительности некоторыми кругами художественной интеллигенции. Наиболее последовательно осуществляли эту линию вслед за такими старыми членами общества, как Купреянов, Лабас, Тышлер, Берендгоф, молодые — Ивановский, Зевин, Альфеевский, Аксельрод, Горшман, Зусман, Лебедева, Щипицын. Они писали пейзажи, портреты, цветы, небольшие жанровые сцены, делали много живых и быстрых, почти импрессионистических зарисовок и акварелей, в сущности очень



А. Шахов. Бытовая сцена. 1930.

далеких образам, характерным для большинства учредителей Общества станковистов.

Таким образом, с появлением группировок в ОСТе в конце 20-х — начале 30-х годов общество стала разламывать все более и более разгоравшаяся борьба. Художники все чаще и чаще собирались не для подготовки очередной выставки, а для написания и обсуждения деклараций, открытых писем, обращений, заявлений и опровержений. Нельзя, конечно, сказать, что эта деятельность была полностью бесплодной и ненужной, но она, безусловно, отвлекала силы и снижала творческую энергию художников.

В групповой борьбе, развернувшейся в то время, охватившей все художественные общества и группировки, особую остроту вызывала исключительно широкая популярность АХРа и поддержка, оказываемая этому художественному объединению как ведущему реалистическому направлению



Е. Зернова. На маневрах. 1930.

в художественной жизни страны тех лет. В печати завязалась острая полемика об АХРе, в которой, с одной стороны, выступали такие противники АХРа, как А. Курелла, П. Новицкий, И. Маца, а с другой — сами ахровцы, отчасти А. В. Луначарский и особенно Е. М. Ярославский, написавший большую полемическую статью в защиту АХРа в журнале «Революция и культура». В ней, в частности, говорилось: «. . . десятки тысяч рабочих прошли школу гражданской войны, сами являются участниками революции, ее творцами. Они хотят, чтобы художник показал им то, что они пережили, и они находят на выставках АХРР то, что они пережили, и то, что они создали. Они вправе требовать от художников, чтобы они им это дали. А художники, если они хотят быть художниками революции, обязаны им

это дать» [1]. В ответ на эту статью три общества — ОСТ, ОМХ и «4 искусства» — написали открытое письмо, также напечатанное в этом журнале. В нем указывалось на ненормальное положение, «при котором одна художественная группировка отмечается всеми осязательными знаками благоволения, выражающимися не только в создании для этой группировки материальной базы, но, что гораздо важнее, открывающими ей тот моральный кредит в широких кругах советской общественности, который не может быть оправдан культурно-художественным уровнем и достижениями одной этой группы» [2].

Не соглашаясь с Ярославским в оценке деятельности левых художников в начале Октябрьской революции, авторы открытого письма заявляли: «Что же касается так называемых левых художников, то еще в 1924 г. на 1-й дискуссионной выставке появились работы на революционные темы. Те же самые художники, которые теперь входят в общество ОСТ, выдвинули и осуществляют лозунг: «отражение нашей современности». Мы не знаем, почему т. Ярославский пишет о борьбе в ОСТе со сторонниками чисто камерного искусства и желании некоторой части ОСТа перейти в АХРР. Еще никогда Общество станковистов, так же как и ОМХ, «4-е искусства» и др., не были так, как теперь, объединены и сплочены в своем стремлении в новых формах отразить нашу эпоху» [3]. Письмо от Общества станковистов подписали председатель Штеренберг, секретарь Гончаров и члены жюри Вильямс, Пименов. Подчеркивая в полемике с АХРом цельность общества, авторы письма были не совсем искренними. В действительности ОСТ испытывал в 1928 году уже явные признаки распада, который становился все более ощутимым по мере возникновения Федерации объединения советских художников (ФОСХ), после создания так называемого пролетарского сектора в искусстве и захвата руководства в АХРе группой молодых художников, организовавших в 1931 году Российскую Ассоциацию Пролетарских художников (РАПХ) с ее вульгаризаторско-пролеткультовскими установками.

Именно со стороны этих организаций и лиц усилились нападки на ОСТ и требования размежевания внутри ОСТа. Особенно резкой была статья в журнале «Искусство в массы» одного из руководителей Федерации, а затем и РАПХа Л. Вязьменского о работах некоторых остовцев, представленных на отчетную выставку по командировкам. В ответ на нее правление ОСТа опубликовало в газете «Рабочий и искусство» следующее письмо:

---

[1] Цит. по: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., «Советский художник», 1962, с. 379.

[2] Ответ ОСТа, ОМХа и общества «4 искусства». Открытое письмо в редакцию журнала «Революция и культура». Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. М. — Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 390.

[3] Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М. — Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933, с. 391.



Н. Денисовский. Рисунок из серии «Донбасс». 1929.



Н. Денисовский. Сталелитейный цех. 1930.



А. Тышлер. Сакко и Ванцетти. 1930.

«В журнале «Искусство в массы» № 2 была помещена статья т. Вязьменского, содержащая необоснованные нападки в отношении ряда активных членов ОСТа. Оставляя без внимания выпад со стороны АХРа, имевший место в прошлом, мы в данном случае не можем пройти мимо этого факта. Тов. Вязьменский характеризует работы наших художников как «антисемитские», «фашистские», «реакционные» и т. д.

Члены ОСТа в подавляющем большинстве получили специальное образование после Октябрьской революции. Они всегда проявляли себя как активные работники нашей советской культуры и не мыслят своей работы вне интересов социалистической стройки, вне интересов пролетариата. Клеветнические выпады т. Вязьменского мы не можем оставить без ответа. Мы требуем общественного суда над художественными работами АХРа и ОСТа, чтобы раз навсегда определить подлинное лицо того и другого общества. Мы возмущены не только т. Вязьменским, но и АХРом (в целом), поместившим подобную статью в своем печатном органе, тем более, что это совпадает с заключением между АХРом и ОСТом договора на социалистическое соревнование, договора, который фактически устанавливает единые общественно-политические и производственные планы работы.

Мы ждем от АХРа соответствующих разъяснений выступления т. Вязьменского, считая это естественной мерой ограждения себя от подобных действий в дальнейшем и общественным уроком для АХРа» [1].

Это письмо было расценено руководством АХРа и руководством федерации как защита правлением ОСТа вредных, ошибочных тенденций в творчестве отдельных членов общества. В самом же ОСТе, несмотря на то, что объединение в письме о АХРе выступило единым и цельным, разногласия еще более углубились.

Скоро факт раскола и размежевания внутри ОСТа стал известен широкой художественной общественности. О нем уже писали почти все критики. Так, например, еще в мае 1928 года один из них заявил: «Уже выставка прошлого года дала ряд признаков, которые говорили, что в ОСТе, как определенной художественной группировке, не все обстоит благополучно, что там развертываются какие-то процессы, затемняющие основные линии объединения [. . .] что в рядах этого объединения происходит какая-то задержка органического роста, какие-то уклоны, искажающие творческие облики отдельных мастеров» [2].

Руководители ФОСХ, ОМАХРа и АХРа все более настойчиво поддерживали линию на раскол ОСТа, считая, по терминологии того времени, Вильямса, Лучишкина, Пименова, Вялова, Люшина, Мельникову, Тягунова, Шахова и других художников этой группы попутчиками, которые пытаются перестроиться в своем творчестве по линии задач, выдвинутых реконст-

---

[1] Письмо в редакцию. — «Рабочий и искусство», 1930, № 17 (45), 25 марта.
[2] В. Л. ОСТ на распутье. — «Вечерняя Москва», 1928, 9 мая.

руктивным периодом, а вторую группу, в лице Штеренберга, Гончарова, Тышлера, Лабаса, Купреянова, Шифрина, Щипицина, Алфеевского и других, — скатывающейся на позиции буржуазного искусства. В этом разделении полностью проявилась вульгаризаторско-пролеткультовская линия руководства ФОСХ и ОМАХРа, подготовлявшего организацию Российской Ассоциации пролетарских художников (РАПХ). В 1931 году только что созданный РАПХ занял руководящее положение в художественной жизни страны, разделив всех художников на три категории — на попутчиков, на классово чуждых пролетариату и на истинно пролетарских художников, к которым небольшая группа молодых и профессионально еще довольно слабых художников — Вязьменский, Цирельсон, Кононов, Северденко, Невежин — причисляла главным образом себя. Именно они больше всего и требовали «классового расслоения» ОСТа.

Внутри самого ОСТа споры приобретали все более острый характер. Одна часть объединения, во главе с Д. П. Штеренбергом, совершенно правильно считала, что наличие двух разных течений не может быть причиной раскола, поскольку с самого начала ОСТ успешно и творчески плодотворно для всех своих членов объединял очень разных художников, и что эти две линии были лишь двумя сторонами единого и здорового творческого коллектива.

Представители другой группы (Лучишкин, Вильямс, Пименов, Тягунов, Вялов, Люшин) считали, что существующее руководство общества занимает неправильную линию во многих идейно-политических, художественных и организационных вопросах и требовали прежде всего смены руководства. Таким образом, и эта группа вначале не требовала раскола ОСТа, а лишь ставила вопрос о смене руководства, но под давлением федерации сделала неверный шаг и пошла на раскол. На состоявшемся очень бурном, тяжелом экстренном общем собрании ОСТа 31 января 1931 года, после больших прений, по предложению молодого члена общества Тягунова, на голосование был поставлен вопрос о новом руководстве общества в составе Пименова, Вильямса, Тягунова и Лучишкина. Однако за новое руководство было подано четырнадцать голосов, а против девятнадцать. После ряда выступлений и голосований окончательно выяснилось расхождение двух групп и было решено для целесообразности дальнейшей деятельности одной группе остаться в обществе, другой — его покинуть. Сначала решила выйти из общества группа Штеренберга, но уже после экстренного собрания вторая группа в составе Вильямса, Пименова, Тягунова, Вялова, Лучишкина, Козлова, Гуревича, Шахова, Игумнова, Антонова, Мельниковой, Люшина, Зерновой и Кудряшова решила организовать новое общество под названием «Изобригада». Таким образом, за группой Штеренберга сохранилось название ОСТ. В его составе оказалось двадцать семь человек. В правление вошли Штеренберг (председатель), Лабас, Тышлер и Козлов. В числе новых членов ОСТа были Кукрыниксы, вошедшие в ОСТ

в конце 1930 года. В «Изобригаде» к началу 1932 года насчитывалось двадцать членов. Председателем был избран Тягунов, членами правления — Адливанкин, Вильямс, Лучишкин, Люшин. Этой группой, при активном участии таких новых ее членов, как Адливанкин и Никритин, была выработана своя «платформа», в которой под влиянием вульгаризаторских установок РАПХа было выражено отрицательное отношение к прошлому ОСТу и намечены основные линии дальнейшей деятельности. «Наша прежняя практика, — говорилось в ней, — протекавшая в условиях старого ОСТа, носила в себе элементы мелкобуржуазного и буржуазного влияния. Это выразилось в замкнутой кастовости группы, в эстетствующем формализме, в оторванности от задач социалистического строительства. Порвав с другой частью ОСТа, признав свои ошибки, перед нами стоит задача изжить недостатки.

По линии творческо-организационной мы против выставок, стихийно дающих разрозненную продукцию отдельных художников.

За выставки, имеющие единый тематический план, в основу которого положена идея, имеющая действенное развертывание... Мы за единый творческо-производственный план, обязательный для каждого члена бригады... Мы за непременное участие каждого члена общества в агитпропбригаде на заводе-предприятии, с которым наша бригада связана... Мы считаем, что основой объединения художников должна быть класовая направленность их в творчестве... Мы считаем теперешнее существование этапом на пути к полному слиянию с пролетарским сектором искусства» [1].

Однако развернуть работу этой и другой группы ОСТа не пришлось. 23 апреля 1932 года Центральный Комитет партии вынес постановление «О перестройке литературно-художественных организаций». В нем, в частности, говорилось: «В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средств наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству.

Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций и расширения базы их работы.

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

---

[1] ОСТ и изобригада. — В сб.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. М. — Л., ОГИЗ — Изогиз, с. 579

1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);

2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусств» [1].

Постановление ЦК ВКП(б) открыло новый этап в истории советского искусства. Оно имело важнейшее значение в развитии искусства социалистического реализма. На состоявшемся 25 июня 1932 года общемосковском собрании актива художественных организаций было избрано правление Московского отделения Союза советских художников (МОССХ), а ранее существовавшие художественные общества, группировки и объединения ликвидированы. Таким образом закончилось существование и ОСТа.

Как можно заключить из рассмотренных здесь произведений, экспонированных на выставках ОСТа, а также на основании критических статей, свидетельств самих художников, моих воспоминаний и непосредственных впечатлений, полученных в свое время на выставках этого объединения, художники ОСТа стремились образно выразить свое страстное восприятие новой жизни народа, передать в произведениях дух и характер современности. Эти общие устремления, безусловно, не исключали творческого своеобразия каждого члена общества, причем уже с первых выставок ОСТа начали складываться два течения, которые следует все же рассмотреть как две стороны единого творческого направления. Однако в процессе групповой борьбы, принявшей в советском искусстве в конце 20-х годов особо резкие формы, эти два течения в ОСТе фактически оказались разъединенными.

Поэтому, говоря в целом об ОСТе как о творческом объединении художников, целенаправленно шедших к образному и содержательному искусству, отражающему динамизм современной жизни, следует различать не только индивидуальные поиски в этих общих устремлениях, но особенности двух сложившихся внутри объединения течений.

Как уже неоднократно отмечалось, одно течение в ОСТе, представленное прежде всего творчеством Дейнеки, Пименова, Вильямса, Вялова, Лучишкина, Денисовского, Люшина, Мельниковой, очень чутко улавливало ритмы наступающей высокоиндустриальной эпохи, урбанизации жизни и те новые социалистические формы общественной жизни и быта, которые только еще формировались тогда в нашей стране. Характерным для творчества этой группы художников был так называемый «графический» стиль их живописи, отличающийся жесткостью форм, конструктивностью композиции, четкостью рисунка, подчеркнутой предметностью изображения.

---

[1] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК, т. 5. 1931—1941. М., Политиздат, 1971, с. 44, 45.

Безусловно, эта общая характеристика не охватывает своеобразия индивидуального стиля и манеры каждого из художников и дает лишь общее представление о направленности искусства этой группы в ОСТе.

Труднее определить особенности второй части объединения, в которой следует назвать прежде всего Штеренберга, Лабаса, Тышлера, Гончарова, Шифрина, Козлова, Купреянова, Берендгофа, Эллонена. Трудность заключается в своеобразии каждого из этих художников, касающемся и их мировосприятия и пластических свойств их искусства. И все же можно говорить об общем для них чувстве современности и любви к тому новому, что возникало в жизни страны. Следует лишь сказать, что познавали они это новое через призму сугубо личного восприятия мира. Их искусство имело ярко выраженный лирический характер. Общей для этой части ОСТа была живописная направленность творчества, способность выражать идеи, чувства, замыслы прежде всего через гармонию и богатство колорита, через тонкости валера и силу красочных отношений. В этом общем для них «живописном» стиле также были резкие индивидуальные различия, например, между конкретно-локальной живописью Штеренберга, хотя и бывшего лидером объединения, но находившегося, как уже отмечалось раньше, в стороне от общего направления Общества станковистов, и мягкой тонально-цветовой вибрирующей живописью Лабаса и Тышлера.

Следует отметить как общую черту в искусстве большинства членов ОСТа влияние экспрессионизма, по-разному сказавшееся в творчестве, с одной стороны, Дейнеки и Пименова и, с другой — Лабаса и Тышлера, но все же придавшее некий единый оттенок повышенной экспрессивности многим призведениям художников ОСТа.

Безусловно, общими для всех остовцев были поиски новых средств, нового художественного языка в реалистическом искусстве, которые бы наиболее органично выражали современное содержание их произведений. Этими поисками ОСТ заметно отличался от многих других реалистических объединений и групп советских художников и, в частности, от АХРа, художники которой придерживались в основном более устоявшихся средств художественного выражения.

Все эти общие черты ОСТа как цельного творческого объединения и сугубо индивидуальные особенности его отдельных художников, а также свойственные каждой группе внутри ОСТа принципы — все это вместе и составляло неповторимую художественную атмосферу на выставках общества, вызывавших бурю откликов в печати, споров в художественной среде и большой интерес у многочисленных зрителей и любителей искусства.

От выставки к выставке более четырех лет развивалось или падало, уходило в сторону, но чаще всего находило верную дорогу творчество сорока с лишним ищущих художников, от которых мы, постоянные посетители выставок тех лет, ждали новых открытий, новых образов, и обычно уходили с выставок этого объединения духовно обогащенными и творчески

окрыленными. Это было живое и яркое искусство, в котором неизменно нас привлекал смелый эксперимент и поиск, привлекало стремление художников, пусть с ошибками и срывами, выразить те же самые ощущения, которые испытывали и мы.

И выставки ОСТа, и творчество его лучших представителей вошли в историю советского искусства как большое, сложное, не лишенное противоречий, но яркое и значительное явление. Искусство многих художников ОСТа, в то время довольно молодых мастеров, оказывало непосредственное и очень сильное влияние на творческое формирование еще более молодых, чем они, художников. Творческое взаимовлияние связывало часть художников ОСТа с членами ленинградского общества «Круг художников» — А. Н. Самохваловым, А. Ф. Пахомовым, В. В. Пакулиным и другими.

Но самое значительное влияние оказывала на многих художников того времени журнальная графика Дейнеки, Пименова, Купреянова. В этом отношении можно говорить об определенном стиле, сложившемся под творческим воздействием этих художников в журнальном рисунке и книжной иллюстрации 20-х — начала 30-х годов. Здесь можно назвать таких советских художников, в той или иной мере воспринявших эти традиции в период своего формирования, как В. Н. Горяев, А. В. Кокорин, А. Д. Короткин, Ю. Д. Коровин, П. Я. Кирпичев.

Несомненно также воздействие Дейнеки на творчество молодых живописцев последних десятилетий, тем более, что под руководством этого мастера выросла целая плеяда художников-монументалистов. Искусство Дейнеки, особенно 20-х — начала 30-х годов, оказало влияние на творчество Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльникова, Т. Т. Салахова, А. П. Оссовского, В. И. Иванова.

Конечно, было бы интересно проследить развитие творчества основных художников ОСТа после ликвидации всех группировок, однако эта большая задача может быть решена лишь в специальных монографиях, посвященных мастерам, начавшим свой творческий путь в ОСТе.

Небывалые в истории революционные сдвиги в жизни страны, свидетелями и участниками которых были художники ОСТа, обусловили их особое мировосприятие — бурное и романтическое, ищущее и жаждущее открытий. Не отрицая традиций, остовцы, в силу именно этого характера своего мировосприятия, более всего стремились найти новые пластические, художественные средства, которые были бы способны с наибольшей убедительностью и полнотой передать их ощущения новизны и динамизма жизни. Иногда эти поиски средств настолько увлекали молодых художников, что приобретали почти самостоятельное значение. Однако главным движущим стимулом в творчестве остовцев все же оставалась влюбленность в те формы, факты и явления новой революционной действительности, которые требовали совершенно особого и, главное, глубоко современного воплощения в искусстве.

Именно поиски этого органического единства современного содержания и новой художественной формы произведений следует считать основным вкладом Общества станковистов в развитие искусства социалистического реализма. Сейчас это требование кажется нам абсолютным, не нуждается в специальном разъяснении и доказательстве, но в 20-х годах правдивое изображение современности новыми средствами реалистического искусства было самой сложной проблемой, вокруг которой практически и развернулась борьба многих групп и течений. Сущность борьбы заключалась прежде всего в том, что было еще много художников, не желавших или не испытывавших творческой необходимости изображать то новое, что рождалось в жизни социалистического общества, в то время как для художников ОСТа это было главным принципом их творчества и основой их мировоззрения.

Второй аспект борьбы заключался в непонимании немалым числом художников среди тех, кто искренне стремился к изображению современности, что правдиво-образное раскрытие явлений новой жизни страны требует и современного художественного языка и новых пластических средств, в то время как для художников ОСТа это единство нового содержания и новой формы было основополагающим принципом всей их идейно-творческой деятельности. В этой борьбе за утверждение своего мироощущения и в своих поисках новых выразительных художественных средств участники ОСТа имели и большие достижения и терпели неудачи, но они всегда оставались преданными революции и народу передовыми советскими художниками, прокладывающими новые пути в искусстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

Я. Тугендхольд. Выставка в Музее живописной культуры. — «Известия», 1923, 10 января.

Я. Тугендхольд. Советское искусство и выставка в Венеции. — «Известия», 1924, 29 марта.

А. Сидоров. Новые художественные выставки. — «Правда», 1924, 1 апреля.

Я. Т[угендхоль]д. Дискуссионная выставка. — «Известия», 1924, 31 мая.

А. Федоров-Давыдов. Художественная жизнь Москвы. — «Печать и революция», 1924, кн. 4.

А. Федоров-Давыдов. Тенденция современной русской живописи в свете социального анализа. — «Красная новь», 1924, № 6 (23).

И. А. Аксенов. Выставка живописи. — «Жизнь искусства», 1925, № 20.

Д. Аранович. Современные художественные группировки. — «Красная новь», 1925, № 6.

Выставка картин «ОСТ». — «Вечерняя Москва», 1925, 23 апреля.

Выставка «ОСТ». — «Вечерняя Москва», 1925, 2 мая.

Я. Тугендхольд. По выставкам. — «Известия», 1925, 8 мая.

Ф. Рогинская. Выставка «Общества станковистов» (ОСТ). — «Правда», 1925, 12 мая.

В. Гливенко. Первая выставка советского искусства во Франции. — «Советское искусство», 1925, № 2.

Вл. Денисов. Группировки в искусстве. — «Жизнь искусства», 1925, № 2, 4.

П. Краснов. По выставкам. — «30 дней», 1925, № 5.

А. Луначарский. Первая передвижная выставка Наркомпроса. — «Известия», 1925, 30 мая.

А. А. Сидоров. После выставок: с Запада на «ОСТ». — «Искусство трудящимся», 1925, № 28.

А. А. Сидоров. Современные выставки. — «Искусство трудящимся», 1925, № 23.

Успех советских передвижных художественных выставок в Америке. — «Правда», 1925, 13 августа.

Ф. Рогинская. «15 лет левых течений» (выставка в Музее живописной культуры). — «Правда», 1925, 26 сентября.

А. Федоров-Давыдов. По выставкам. — «Печать и революция», 1925, № 5-6.

Абрам Эфрос. Заводская графика Н. Н. Купреянова. — «Красная нива», 1926, № 1.

Альф. Друга выставка ОСТ. — «Нове мистецтво». Харьков, 1926, № 22, 23.

Д. Аранович. Современные художественные группировки. — «Красная новь», 1926, № 10.

Ф. Рогинская. По выставкам картин. — «Правда», 1926, 6 января.

Выставка московских художников в Ленинграде. — «Вечерняя Москва», 1926, 9 февраля.

Выставка общества художников-станковистов (ОСТ). — «Красная нива», 1926, № 23.

В. Лобанов. Вторая выставка ОСТ. — «Вечерняя Москва», 1926, 6 мая.

ОСТ (вторая выставка). — «Труд», 1926, 16 мая.

Я. Тугендхольд. ОСТ. — «Известия», 1926, 16 мая.

Игн. Хвойник. Выставка ОСТа. — «Наша газета», 1926, 18 мая.

А. Луначарский. По выставкам. — «Известия», 1926, 23 мая.

М. Б[абенчиков]. ОСТ. — «Новый зритель», 1926, № 21 (124).

Ф. Рогинская. Вторая выставка ОСТ. — Исторический музей. — «Правда», 1926, 25 мая.

Ф. Рогинская. Обзор живописного сезона. — «Красная новь», 1926, № 7.

А. Сизых. По выставкам. — «Народный учитель», 1926, № 8.

Советские художники на картинной выставке в Дрездене. — «Вечерняя Москва», 1926, 19 мая.

Среди художников ОСТ. — «Вечерняя Москва», 1926, 25 сентября.

Б. Т. [Б. Терновец]. Художественные выступления СССР за границей. — «Наука и искусство», 1926, № 1.

Я. Тугендхольд. О современной живописи (АХРР и ОСТ). — «Новый мир», 1926, № 6.

А. Федоров-Давыдов. По выставкам (обзор третий). — «Печать и революция», 1926, № 5.

Игн. Хвойник. Вторая выставка ОСТ. — «Советское искусство», 1926, № 6.

А. Э. [Абрам Эфрос]. Выставка ОСТ. — «Прожектор», 1926, 30 июня.

А. Э. [Абрам Эфрос]. Заводская графика Н. Н. Купреянова. — «Красная новь», 1926, № 4.

Д. Аранович. Десять лет искусства. — «Красная новь», 1927, № 11.

Д. Аранович. Современная живопись. — «Революция и культура», 1927, № 3-4.

Выставка произведений художников СССР в Японии. — «Вечерняя Москва», 1927, 17 марта.

Юл. Шаро. Праздник в буднях (3-я выставка «ОСТ»). — «Наша газета», 1927, 8 апреля.

Н. В. Весенние выставки (ОСТ — ОРС). — «Труд», 1927, 22 апреля.

Ф. Рогинская. 3-я выставка ОСТ (Рождественка, 11). — «Правда», 1927, 23 апреля.

Лев Варшавский. III выставка «ОСТ». — «Известия», 1927, 19 мая.

В. Лобанов. На перевале. Итоги художественного сезона. — «Вечерняя Москва», 1927, 21 июля.

Сторонний наблюдатель. По выставкам (О выставке ОСТ). — «Жизнь искусства», 1927, № 16.

Я. Тугендхольд. Искусство и литература Октябрьского десятилетия. Живопись. — «Печать и революция», 1927, № 7.

А. Федоров-Давыдов. По выставкам. (Обзор третий). — «Печать и революция», 1927, № 4.

А. Федоров-Давыдов. Вступительная статья к каталогу выставки Н. Н. Купреянова. Казань, 1927.

Игн. Хвойник. Изобразительное искусство в 1926—1927 годах. (Обзор выставочного сезона). — «Советское искусство», 1927, № 4.

Что дал изобразительному искусству СССР истекающий год. — «Вечерняя Москва», 1927, 28 декабря.

Ф. Рогинская. Изобразительное искусство к 10-летию Октября. — «Правда», 1928, 14 января.

А. Луначарский. Итоги выставки государственных заказов к десятилетию Октября. (Решение жюри.) — «Известия», 1928, 16 февраля.

Ф. Рогинская. 4-я выставка ОСТ. — «Известия», 1928, 6 мая.

В. Л[обанов]. ОСТ на распутье. — «Вечерняя Москва», 1928, 9 мая.

Л. Варшавская. На выставке ОСТ. — «Читатель и писатель», 1928, № 19.

Я. Тугендхольд. 4-я выставка ОСТ. — «Правда», 1928, 16 мая.

Б. Ш. Искусство СССР на Венецианской выставке. — «Правда», 1928, 10 июня.

Игорь Грабарь. Выставка ОСТ в Москве. — «Красная панорама», 1928, № 25.

А. Курелла. ОСТ перед лицом подлинной современности. — «Жизнь искусства», 1928, 8 июля.

А. Михайлов. На фронте современного искусства. (По художественным выставкам.) — «На литературном посту», 1928, № 13—14.

Ф. Рогинская. Художественная жизнь Москвы. — «Новый мир», 1928, № 4, 6, 7.

Б. Н. Терновец. Итальянская пресса и советский отдел XVI международной выставки в Венеции. — «Искусство», 1928, кн. 3—4.

Б. Терновец. XV международная выставка искусства в Венеции. — «Советское искусство», 1928, № 7.

Я. Тугендхольд. Сезон выставок. — «Революция и культура», 1928, № 3—4.

А. Эфрос. На выставке ОСТа. — «Прожектор», 1928, № 20.

А. Эфрос. Заметки о молодых. — «Прожектор», 1928, № 38.

И. Маца. Итоги и перспективы художественной практики. — «Печать и революция», 1929, № 5.

А. Острецов. Куда идет ОСТ. — «На литературном посту», 1929, № 4—5.

Ф. Рогинская. Группировки в современной живописи. — «Красная нива», 1929, № 30.

Ф. Рогинская. Как не следует осуществлять закупочную систему. (К выставке приобретений Главискусства). — «Известия», 1929, 9 января.

Ф. Рогинская. Художественная жизнь Москвы. Выставки. — «Новый мир», 1929, кн. 8-9.

Л. Туг. Выставка ОСТ. Две ошибки организаторов. — «Рабочий и искусство», 1929, № 7.

Л. Вязьменский. Художественное «качество» или советская идеология. — «Искусство в массы», 1930, № 2 (10).

Ф. Рогинская. Лицо ОСТ. — «Искусство в массы», 1930, № 6.

Я. Тугендхольд. Искусство Октябрьской эпохи. Л., «Academia», 1930.

А. Эфрос. Профили. М., «Федерация», 1930.

И. Вайсфельд. 2-я выставка кооператива «Художник». — «Бригада художников», 1931, № 2.

Раскол ОСТа. — «Бригада художников», 1931, № 1.

А. Бассехес. Уход от статики. Александр Тышлер — художник театра. — «Бригада художников», 1932, № 2.

О. Бескин. Формализм в живописи. М., 1933.

М. Буш и А. Замошкин. Пути советской живописи 1917—1932. М. — Л., ОГИЗ-Изогиз, 1933.

В. Костин. На выставке 15 лет РККА. — «Рабочая Москва», 1933, 2 июня.
И. Маца. Основные этапы развития советского искусства. — «Известия»,1933, 11 июля.
Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под ред. И. Маца. М. — Л., ОГИЗ — Изогиз, 1933.
Н. М. Щекотов. Советские живописцы. Выставка «Художники РСФСР за 15 лет». — «Искусство», 1933, № 4.
Абрам Эфрос. Вчера, сегодня, завтра. — «Искусство», 1933, № 6.
И. Э. Грабарь. Художники РСФСР за 15 лет. — «Известия», 1934, 7 февраля.
Илья Эренбург. Границы ночи. М., «Советский писатель», 1936.
Н. Н. Купреянов. Дневник художника. М. — Л., «Искусство», 1937.
Советские художники. Живопись и графика. М., «Изогиз», 1937.
С. Марголин. Художники театра за 15 лет. М., 1939.
Ф. Я. Сыркина. Вступительная статья к альбому репродукций с произведений П. Вильямса. М., «Советский художник», 1953.
Русское советское искусство 1917—1950 гг. Сб. под редакцией А. И. Леонова. М., «Искусство», 1954.
Т. Ю. Клюева. Петр Владимирович Вильямс (1902—1947). М., «Искусство», 1956.
В. И. Костин. А. Д. Гончаров. Вступительная статья к каталогу выставки группы художников. М., «Советский художник», 1956.
Ю. М. Нехорошев. Борис Иванович Волков. М., «Искусство», 1956.
История русского искусства. Т. 11. М., Изд-во Академии наук СССР, 1957.
Советское искусство. 1917—1957. Живопись, скульптура, графика. Под общей редакцией Н. И. Соколовой. М., «Искусство», 1957.
А. Чегодаев. Н. Н. Купреянов. Вступительная статья к каталогу выставки группы художников. М., Московский Союз советских художников, 1958.
Т. Гурьева. Предисловие к альбому репродукций с произведений Н. Н. Купреянова. М., «Советский художник», 1959.
В. Костин. Журнальный рисунок. — «Творчество», 1959, № 7.
И. Л. Маца. А. Дейнека. М., «Советский художник», 1959.
А. Чегодаев. А. А. Дейнека. М., «Искусство», 1959.
О. М. Бескин. Юрий Пименов. М., «Советский художник», 1960.
Становление социалистического реализма в советском изобразительном искусстве. Сборник статей. М., «Искусство», 1960.
М. З. Холодовская. Андрей Гончаров. М., «Советский художник», 1961.
Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М., «Советский художник», 1962.
Советское изобразительное искусство. Общая редакция Н. И. Соколовой, М., «Искусство», 1962.
Н. М. Щекотов. Статьи, выступления, речи, заметки. М., «Советский художник», 1963.
Е. Буторина. В. С. Алфеевский. М., «Советский художник», 1965.
Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 1 (1917—1932 гг.). М., «Советский художник», 1965.
История советского искусства. Живопись, скульптура, графика. Т. 1. М., «Искусство», 1965.

Ф. Сыркина. А. Г. Тышлер. М., «Советский художник», 1965.
С. Лучишкин. Общество станковистов. — «Творчество», 1966, № 1.
В. Ракитин. А. Лабас. Вступительная статья к каталогу выставки группы художников. М., «Советский художник», 1966.
Н. А. Шифрин. Моя работа в театре. М., «Советский художник», 1966.
В. Князева. АХРР. Л., «Художник РСФСР», 1967.
А. Костерин. Силуэты 20-х годов. — «Искусство», 1968, № 1.
Путь советского искусства. Материалы научной конференции. Институт истории искусств Министерства культуры СССР. М., 1968.
Е. Логинова. Юрий Пименов. М., «Изобразительное искусство», 1970.
Р. Жердева. Тема труда в произведениях художников ОСТа. — «Искусство», 1973, № 8.
С. Кавецкая. ОСТ. Теоретические установки и некоторые черты художественной практики. — Дипломная работа по кафедре русского и советского искусства исторического факультета МГУ. 1973.

КАТАЛОГИ ВЫСТАВОК ОСТ

ОСТ (ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ)

КАТАЛОГ ПЕРВОЙ ВЫСТАВКИ. Москва. 1925.

Барщ Александр. 1. Хронометраж, масло. 1925, 2. Плакат. 1925.

Васильев Владимир. 3—9. Рисунки, тушь. 1924.

Вайнер Лазарь. 10. Горельеф, гипс. 1924. 11. Голова, гипс, 1925. 12. Эскиз, гипс. 1922.

Вильямс Петр. 13. Человек в фуфайке, масло. 1923. 14. Композиция, масло. 1925. 15. Портрет Мейерхольда, масло. 1925. 16. Рисунок № 15.

Вялов Константин. 17. Мотоциклетный пробег, масло. 1925. 18. Радио, монтаж. 1925. 19. Цирк, акварели. 1924.

Гончаров Андрей. 20. Китайцы, масло и карандаш. 1924. 21. Портрет, масло. 1925. 22. Шарманщик, масло. 1925. 23—27. Рисунки к № 20, 21 и 22, карандаш.

Дейнека Александр. 28. В штреке, масло. 1925. 29. Перед спуском в шахты, масло. 1925. 30—44. Рисунки из журнала «У станка», тушь, гуашь, карандаш. 1924—1925.

Доброковский Мечислав. 45—50. Персидские рисунки, тушь. 1921—1922. 51—56. Кавказские рисунки, тушь. 1921—1922. 57—67. Заводские рисунки и заставки, тушь. 1922—1925. 68—69. Морские рисунки, тушь, 1920—1922.

Клюн Иван. Работа по цветосветовому принципу. 99. Масло, 1925, 100. Масло. 1925. 101. Масло. 1925. 102. Столовая, акварель. 1925. 103. Самовар, акварель. 1925. 104. Чайник, акварель, 1925.

Козлова Клавдия. 104а. Фигура, масло. 1924.

Козлов Александр. 105. Двойной портрет, масло. 1925. 106. Портрет, масло. 1925.

Кудряшев Иван. 107—113. Конструкции прямолинейного движения, масло. 1925. 114—115. Конструкции криволинейного движения, масло. 1925.

Лучишкин Сергей. 116. Трубы, масло. 1925. 117. Портрет, масло. 1924.

Люшин Владимир. 118. Завод, масло. 1924. 119. Радио, масло. 1924.

Пименов Юрий. 120. Бокс, масло. 1924. 121. Бокс, карандаш и тушь. 1924. 122. Лыжники, масло. 1925. 123—125. Зоологический сад, карандаш и тушь. 1924.

Побережская Ада. 126. Натюрморт, масло. 1924. 127. Портрет Орочко, масло. 1923. 128. Портрет Пещинской, масло. 1923.

Тряскин Николай. 129. Лыжники, масло. 1925. 130. Двойной портрет, масло. 1924.

Шифрин Нисон. 131. Деревья, уголь. 1922. 132. Город, уголь. 1923. 133—135. Рисунки к «Смерти Тарелкина», акварель, 1924—1925. 136. Склад на Васильевском острове, тушь, карандаш, белила. 1924. 137. Фонтанка, тушь, карандаш, белила. 1924. 138. Мойка, тушь, карандаш, белила. 1924. 139. Оркестр на рабоч. празднике. 1924. 140. Двор, тушь, карандаш, белила. 1924. 141. В вагоне, тушь, карандаш, белила. 1924. 142. Беспризорные. 1924. 143. Беспризорные. 1924. 144. Елисеевщина, тушь, карандаш, белила. 1924.

Штеренберг Давид. 145. Женщина на диване, масло. 1920. 146. Пейзаж, масло. 1923. 147. Натюрморт, масло. 1923. 148—149. Литографии. 1920—1922. 150—163. Деревянные гравюры. 1922—1923. 164—190. Офорты. 1924. 200. Рисунок, карандаш, тушь. 1925.

По причине опоздания работы И. Рабичева в каталог не включены.

ОСТ. КАТАЛОГ ВТОРОЙ ВЫСТАВКИ. Москва, 1926 г.

Московское общество художников-станковистов ОСТ

Члены учредители: Анненков Юрий, Вайнер Лазарь, Васильев Владимир, Вильямс Петр, Вялов Константин, Дейнека Александр, Денисовский Николай, Костин Сергей, Лабас Александр, Меркулов Юрий, Пименов Юрий, Штеренберг Давид.

Правление Общества 1925/26 г. Вайнер Л. С., Вильямс П. В., Денисовский Н. Ф., Пименов Ю. И., Штеренберг Д. П.

Жюри 2-й выставки: Вильямс П., Вялов К., Дейнека А., Костин С., Лабас А., Пименов Ю., Штеренберг Д.

Состав общества: Анненков Ю.*, Барщ А.*, Берендгоф Г., Булгаков Б., Васильев В.*, Вайнер Л.*, Вильямс П.*, Волков Б.*, Вялов К.*, Гончаров А.*, Дейнека А.*, Денисовский Н.*, Доброковский М.*, Козлова К.*, Козлов А.*, Кондратов Ф., Костин С.*, Купреянов Н., Кудряшов И.*, Лабас А.*, Лик, Лучишкин С.*, Люшин В.*, Мельникова Е., Меркулов Ю.*, Пархоменко К.*, Пименов Ю.*, Тряскин И.*, Тышлер А.*, Шифрин Н.*, Штеренберг Д.*, Эллонен В.
Комитет 2-й выставки: Вайнер Л. Я., Вильямс П. В., Дейнека А. А., Пименов Ю. И.
Берендгоф Георгий. 1—2. Рисунки.

Булгаков Борис. 3. Биллиард, гуашь. 1924. 4. Река, гуашь. 1925. 5. Ребенок, гуашь. 1926.

Вайнер Лазарь. 6. Освобождение, горельеф (фрагмент), гипс. 1925. 7. Портрет Никритина, гипс. 1926. 8. Автопортрет, гипс. 1926. 9. Композиция, воск. 1926.

Вильямс Петр. 10. Пейзаж с фигурами, масло. 1925. 11. Портрет актера Охлопкова, масло. 1926. 12. Портрет, карандаш, гуашь. 1926.

Волков Борис. 13. Портрет, масло. 1925. 14. Портрет портного, масло. 1926. 15—18. Проекты театральных установок: «Шторм», «1881 г.», «Парижская Коммуна» (театр МГСПС).

Вялов Константин. 19. Реклама улицы. 1924. 20. Живопись. 1925. 21. Обложки Кинопечати. 1925—1926. 22. Рисунки. 1924—1926.

Гончаров Андрей. 23. С собакой, масло. 1925. 24. Портрет, масло. 1925. 25. Портрет Никифорова, масло. 1925. 26. Мальчик, масло. 1926. 27—28. Рисунки, 1926.

Дейнека Александр. 29. На стройке новых цехов, масло. 1926. 30. Боксер Градополов, масло. 1926. 31. Деревня, рисунок, 32. Семья, рисунок. 33. В библиотеке, рисунок. 34. Текстиль, рисунок. 35. Текстиль, рисунок. 36. На катке, рисунок. 37. Акт, рисунок. 1925—1926. 38—48. Производственные рисунки 1924—1926.

Денисовский Николай. 49. Ленин, масло. 1926. 50. Кулак, масло. 1925.

---

* Действительный член общества.

Козлова Клавдия. 51. Беспризорные, масло. 1926. 52. Голова, масло. 1926.

Козлов Александр. 53—59. Рисунки.

Кондратов Федор. 60—69. Театральные рисунки.

Кудряшев Иван. 70. Динамика в пространстве. 71. Свечение. 72. Расхождение. 73. Этюды, масло. 1925. 74. Рисунки, уголь, 1925.

Купреянов Николай. 75—76. Улица, литографии. 1925—1926. 77—78. Парикмахерская, литографии. 1925—1926. 79. Ночь. 1925—1926. 80—81. Литографии, 1925—1926. 82—88.

Семья, рисунки. 1925—1926. 89—95. Завод, рисунки. 1925—1926. 96—104. Кофейня на пляже, рисунки. 1925—1926. 105—109. Рисунки. 1925—1926.

Лабас Александр. 110. Уральский металлург, завод, масло, 1925—1926. 111. «Белые ушли», из цикла «Гражданская война на Кавказе», масло. 1925—1926. 112. Кавказ, масло. 1925. 113. Уральский пейзаж, масло. 1925. 114. Башкирская деревня, масло. 1925. 115. Башкир, масло. 1925. 116. Завод, этюд, масло. 1925. 117. Портрет Альфреда Курелла, масло. 1924—1925. 118. Портрет Е. Лабас, масло. 1926. 119. Портрет Л. Яхонтовой, масло. 1925. 120. Цветовая композиция, масло. 1922. 121. Сочи, карандаш. 1924. 122. Завод, карандаш. 1925. 123. Горы в Сочи, карандаш. 1924. 124. Южный Кавказ, тушь. 1924. 125. Парк в Сочи, тушь. 1924, 126. Адлер, карандаш, тушь. 1924. 127—129. Англо-Индийский телеграф, акварель. 1924. 130—131. Море, акварель, карандаш. 1924. 132. Южный городок, карандаш. 1924. 133. Улица, акварель. 1924. 134. Пейзаж в Сочи, акварель. 1924. 135. Пейзаж в Туапсе, акварель. 1924. 136. Башкирский пейзаж, карандаш. 1925. 137. Аргаяшское озеро, акварель. 1925.

Лик. 138. Голова мальчика, дерево. 1925. 139. Жених Венеры Милосской, дерево. 1926.

Лучишкин Сергей. 140. Я очень люблю жизнь, масло. 1926. 141. Вечерами поют песни, масло. 1926. 142. 1905 год, тушь, 1925. 143. Комсомолия, тушь. 1926.

Люшин Владимир. 144. Из цикла «Четыре времени года», масло. 1926. 145. Портрет, масло. 1926. 146. Эскиз для плаката. 147. Фото с оформления «Ужовки» (Театр революции). 148—150. Рисунки.

Мельникова Елена. 151. Вышивальщица, масло. 1925. 152. Портрет художника К. Вялова, масло. 1926.

Меркулов Юрий. 153. Боец (из цикла «Солдаты революции»), масло. 1926. 154. Китай в огне. 155. Мандарин. 156. Голова китайца. Политические рисунки для кинофильмов. 157—160. Рисунки. 1919.

Пархоменко Константин. 161. Крестьяне, масло. 1925—1926. 162. Композиция, масло. 1925. 163. Комсомолка, масло. 1925. 164. Портрет, масло. 1926, 165. Портрет, масло. 1926. 166—182. Рисунки, карандаш, 1925—1926.

Пименов Юрий. Из цикла «Война войне»: 183. Инвалиды войны, масло. 1926. 184. Раненый, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 185. Газ, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 186—187. Ослепленные газом, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 188. Инвалиды, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 189. Генерал, тушь, карандаш, гуашь. 1925. 190. Каток, масло. 1926. 191—192. Проститутки, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 193—194. Портреты, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 195—196. Шоколадные ребята, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 197. Лыжники, гуашь. 1925. 198—208. Журнальные рисунки. 1925—1926.

Тышлер Александр. 209. Директор погоды, масло. 1926. 210. Продавец палок, масло. 1925. 211. Наводнение, масло. 1926. 212. Портрет, масло. 1926. 213. Продавщица птиц, тушь. 1925. 214. Продавец манекенов, тушь. 1925. 215. Продавец часов, тушь. 1925. 216.

Продавец палок, 1925. 217. Продавец пива, тушь, 1925. 218. Бондарь, тушь. 1925. 219. Странствующие жонглеры. тушь. 1925. 220. Странствующие музыканты, тушь. 1925. 221. Странствующие танцоры, тушь. 1925. 222. Кулисы цирка, тушь. 1925. 223. Момент погрома, тушь, 1925. 224. Расстрел в конюшне, тушь. 1925. 225. Расстрел ночью, тушь. 1925. 226. Бойня, тушь. 1925. 227. Демонстрация инвалидов, тушь. 1925. 228. Радиооктябрины, тушь. 1925. 229. Воздушные октябрины, тушь. 1925. 230. Портрет, синий и красный карандаш. 1925. 231. Портрет, синий и красный карандаш. 1925. 232. Портрет, синий и красный карандаш. 1925. 233. Портрет, синий и красный карандаш. 1925. Иллюстрации к пьесе Мариенгофа: 234. Обложка, тушь. 235. Три главных героя, тушь. 236. Сцена на улице, тушь. 237. Сцена в асфальтовом котле, тушь. 238. Расправа с сыщицей, тушь. 239. Сцена на кухне, тушь. 1925. 240. Интервью, тушь. 1925. 241. Гонка, тушь. 1925. 242. Ярмарка, тушь. 1925. 243. Убийство в кабачке, тушь. 1925. 244. Сцена на заводе, тушь. 1925. Шифрин Нисон. 245. Страстной бульвар, 14, масло. 1924—1926. 246. Рисунки к постановке «Саранча» (театр МГСПС). 1926. 247. Рисунки, тушь, карандаш, гуашь, 1925—1926. 248. Производственные работы. 1925.

Штеренберг Давид. 249. Щука, масло. 1925. 250. Натюрморт (картошка), масло. 1925. 251. Стол, масло. 1925. 252. Арбуз, масло. 1925. 253. Фрукты, масло. 1926. 254. Пейзаж, масло. 1926. 255. Натюрморт, масло. 1926. 256. Этюд головы, масло. 1925. 257. Аниська, масло. 1926. 258—278. Графика. Эллонен Виктор. 279. Мальчик, мрамор. 280. Мальчик, дерево.

ОСТ. 3-Я ВЫСТАВКА КАРТИН, РИСУНКОВ, СКУЛЬПТУРЫ. КАТАЛОГ.

Москва, 1927. Музей живописной культуры. Московское общество художников-станковистов. ОСТ.

Члены учредители: Анненков Юрий, Вайнер Лазарь, Васильев Владимир, Вильямс Петр, Вялов Константин, Дейнека Александр, Денисовский Николай, Костин Сергей, Лабас Александр, Меркулов Юрий, Пименов Юрий, Штеренберг Давид.

Правление общества 1926—1927 г. Вайнер Л. Я., Вильямс П. В., Пименов Ю. И., Шифрин Н. А., Штеренберг Д. П.

Жюри 3-й выставки: Вильямс П., Дейнека А., Пименов Ю., Тышлер А., Штеренберг Д. Состав общества. Действительные члены общества.

Анненков Ю., Барщ А., Берендгоф Г., Булгаков Б., Васильев В., Вайнер Л. Я. Вильямс П. В., Волков Б., Вялов К., Гончаров А., Дейнека А., Денисовский Н., Доброковский М., Козлова К., Козлов А., Костин С., Купреянов Н., Кудряшов И., Лабас А., Лик, Лучишкин С., Люшин В., Мельникова Е., Меркулов Ю., Пархоменко К., Пименов Ю., Тряскин Н., Тышлер А., Шифрин Н., Штеренберг Д., Эллонен В.

Комитет 3-й выставки: Вайнер Л., Вильямс П., Дейнека А. А., Люшин В. И., Пименов Ю. И. Шифрин Н. А.

Барщ Александр. 1. Накладчик-асфальтщик, карандаш. 1926. 2. Плотник, карандаш. 1926. 3. Авторемонт, гуашь, тушь. 1925. 4—5. Станки, гуашь, тушь. 1927. 6. Полдень, тушь и карандаш. 1927. 7—10. Заводские наброски, тушь, карандаш, гуашь. 1925—1927. 11. Плакат «ОСТ». 1927. 12—14. Обложки, 1926—1927. 15—16. Иллюстрации к детской книжке. 1927.

Берендгоф Георгий. 17. Дети, тушь. 1926. 18. Палатка, тушь. 1927. 19. Антенна. 1927. 20. Шалаш. 1927. 21—22. Рисунки. 1927.

Булгаков Борис. 23. Цирк, тушь, гуашь, карандаш. 1927. 24—27. Рисунки. 1927.

Васильев Владимир. 28—34. Рисунки, тушь. 1926—1927.

Вайнер Лазарь. 35. Голова, дерево. 1927. 36. Портрет артистки Ю. И. Солнцевой, гипс. 1927. 37. Портрет артиста В. С. Канцеля, гипс. 1926. 38. Портрет Ф. Н. Петрова, гипс. 1927. 39. Портрет О. Д. Каменевой, гипс. 1927.

Вильямс Петр. 40. Человек в лодке, масло. 1926. 41. Пейзаж, масло. 1926. 42. Акробатка (Актр. Ахманицкая), масло. 1927. 43. Портрет актера Мартинсона, масло. 1927. 44. Матрос, масло. 1927.

Волков Борис. 45. Старик, цветной карандаш. 1926—1927. 46. Крестьянин, цветной карандаш. 1926—1927. 47. Лодочник, цветной карандаш. 1926—1927. 48. Мальчик. 1926—1927. 49. Виноградник. 1926—1927. 50. Грузчик. 1926—1927. 51. Девушка. 1926—1927. 52. Женщина. 1926—1927. 53. Пейзаж. 1926—1927. 54. Грузчик-матрос. 1926—1927.

Вялов Константин. 55. Ленин, масло. 1926. 56. Плакат, рисунок. 1926. 57. Ломбард, рисунок. 1926. 58. Пивная, рисунок. 1926. 59. Красный крест. 1926. 60. Пожар. 1926.

Гончаров Андрей. 61. Синий диван, масло. 1926—1927. 62. Стол и стулья, масло. 1926—1927. 63. Мать, масло. 1926—1927. 64. Тоня, масло. 1926—1927. 65—70. Иллюстрации к поэме Есенина «Пугачев», 1926—1927. 71. Портрет А. Франса, гравюра. 1926. 72. Портрет С. А. Полякова, гравюра. 1926. 73—74. Гравюры к детской книжке. 1926.

Денисовский Николай. 75. День отдыха (пейзаж), масло. 1926. 76. Кулак (портрет), масло. 1926. 77—85. Пейзажи, карандаш. 1926. 86—92. Этюды сосен, тушь. 1926. 93—96. Этюды берез, тушь. 1926.

Доброковский Мечислав. 97—106. Рисунки, тушь. 1924—1927. 107. Баку, масло. 1920. 108. Плакат-литография, 1924.

Козлов Александр. 109. Восстание, масло. 1927. 110. Расстрел, карандаш. 1927. 111—112. Портреты, карандаш. 1926—1927. 113—114. Человек, карандаш. 1926—1927. 115. Рисунок, карандаш.

Купреянов Николай. (Из серии «Слобода на Волге». 1926—1927): 116. Женщины и теленок, цветная литография. 117. Женщины и коровы, цветная литография. 118. Женщины и козы, цветная литография. 119. Рыбаки. 120. Рыбаки. 121. Эскиз, рисунок. 122. Эскиз, рисунок. 123. Эскиз, рисунок. 124. Эскиз, рисунок. 125—137. Стадо, рисунки. 138—141. Козий хлеб. 142—145. Вечер в комнатах, рисунки. 146. Женщина с ребенком, литография. 147. Женщина с ребенком, литография. 148. Женщина с ребенком. 149. Девочки, литография. 150. Девочки, литография.

Лабас Александр. 151. Портрет немецкого художника Фогелера, масло. 1927. 152. Городская площадь, масло. 1926. 153. Лебедка № 5, этюд, масло. 1926. 154. Портрет Бернарда, масло, 1927. 155—162. Эскизы к работам, карандаш, масло. 1926—1927.

Лик. 163. Пионер, дерево. 1927. 164. Радиолюбитель, живопись. 1927.

Лучишкин Сергей. 165. Среди деревьев, масло. 1927. 166. Шар улетел, масло. 1926. 167. Небо и птичий помет, масло. 1927. 168. Рисунки, уголь. 1926.

Люшин Владимир. 169. Молотилка, масло. 1926. 170. Триумфальные ворота, масло. 1927. 171. Журнальные рисунки, тушь. 172. Рисунок, тушь, гуашь, карандаш. 1926—1927.

Мельникова Елена. 173. Телефон, масло. 1926—1927. 174. Городки, масло, 1926. 175. Улица, тушь, уголь, гуашь. 176. Китаянка. 177. Весна. 1926—1927. 178. Парикмахерская. 1926—1927. 179. Шар. 1926—1927. 180. Карты. 1926—1927.

Меркулов Юрий. 181. Кадр из фильма: «Политцирк» — Чемберлен. 182. Пилсудский. 183—185. Кадры из фильма «Китай в огне». 186. «К событиям в Англии». 187. «Стекл. и фарфоровая промышленность».

Пархоменко Константин. 188. Швея, масло. 1926. 189. Мальчик, масло. 1926. 190. Город, масло. 1926—1927. 191. Портрет (мастер), масло. 1926—1927. 192. Рисунки, тушь. 1926—1927.

Пименов Юрий. 193. Футбол, масло. 1926. 194. Теннис, масло. 1926. 195. Негритянская оперетта, масло. 1927. 196. В сталелитейном цехе, масло. 1927. 197. Боксер, пастель, гуашь, тушь. 1926. 198. Плакаты кино, пастель, гуашь, тушь. 1926. 199. Баба в платке, тушь, карандаш, гуашь. 1926. 200. Тверская. 1927. 201. На заводе, тушь, карандаш. 1927. 202. Выпуск металла, тушь, карандаш, гуашь, 1927. 203. Фойе кино, тушь, гуашь. 1927. 204. Точка зрения европейского кино, тушь, карандаш, гуашь. 1927. 205. Бокс, тушь, карандаш, гуашь. 1927.

Тряскин Николай. 206. Портрет двух, масло. 1927. 207. Эскиз к портрету Дзержинского, акварель. 1926. 208. Рыболовы, карандаш. 1926. 209. На гати, карандаш. 1926. 210. Плотовщики, перо. 1927. 211. Иллюстрации к Есенину, перо. 1926. 212. В мастерской, карандаш. 1927.

Тышлер Александр. 213—214. Портрет, масло. 1926. 215—217. Портрет, масло. 1927. 218. Женщина и птичка, масло. 1927. 219. Женщина и аэроплан, масло. 220—229. Портреты, карандаш. 1926. Эскизы к «Махно», цветная тушь. 230—232. Махно в роли невесты. 1926. 233—234. Махно. 1926.

Шифрин Нисон. 235. Страстной бульвар. 14, масло. 1925—1926. 236. Цирк при неграх, тушь, гуашь. 1926. 237. Деревенские рисунки. 1927. 238. Бегу на службу и усталый возвращаюсь домой, тушь, гуашь. 1927. 239. Фабрика волокиты, тушь, гуашь. 1927. 240. Рисунки к стихам Н. Венгрова б) трактор, гуашь, акварель. 1926. в) Ильичова лампочка, гуашь, акварель. 1926. г) Паровоз. 1926. д) Праздник. 1926. е) Енка. ж) Барамбуки. Козлята. 1924. 241. Обложка.

Штеренберг Давид. 242. Портрет К. Асеевой, масло. 1927. 243. Арбуз, масло. 1927. 244. Бисквит, масло. 1927. 245. Книжки и бумага, масло. 1927. 246. После жатвы, пейзаж, масло. 1927. 247. Беспризорные, офорт. 1927. 248. Торговец свиньями, офорт. 1927.

Эллонен Виктор. 249. Натурщица, мрамор. 1926—1927. 250. Мальчик перед купаньем, дерево. 1926—1927.

Перуцкий Михаил. 251. Утро, масло. 1927.

Попков Иван. 252. Портрет жены, масло. 253. Пейзаж. Ленинград, масло.

Бектеева. 254. Пейзаж, масло. 1926.

4-я ВЫСТАВКА КАРТИН, РИСУНКОВ И СКУЛЬПТУРЫ ОСТ. Москва, 1928.

Действительные члены:

Берендгоф Георгий. 1—12. Рисунки. Свинцовый карандаш. 1927—1928. 13—23. Фотооформление повести Ганса Доменик «Джон Воркман». 1927.

Булгаков Борис. 24—25. Рисунки. Акварель, карандаш. 1928.

Вайнер Лазарь. 26. Портрет артистки З. Ф. Баранцевич, гипс. 1927. 27. Октябрь, гипс, патина. 1928. 28. Максим Горький, гипс, патина. 1928.

Вильямс Петр. 29. Автопортрет, масло. 1928. 30. Портрет Анны Ахманицкой, масло. 1928. 31. Купанье, масло. 1928.

Вялов Константин. 32. Кино («Эйзенштейн и Тиссэ на съемке»), масло. 1927—1928. 33. Пинг-понг, масло. 1927. 34. Старт (водный спорт), масло. 1927.

Гончаров Андрей. 35. Смерть Марата, масло. 1927. 36. Клятва в зале «Jeu de paume», масло. 1927—1928. 37. «Леша», масло. 1927. 38. Портрет Н. Изнар, масло. 1927. 39. Портрет Г. Гаузнера, масло. 1927. 40. Автопортрет, масло. 1928. 41. Натюрморт, масло. 1928. 42. Женщина в фуфайке, масло. 1928. 43. Портрет Ю. Милютина, масло, цветной холст. 1928. 44. Фронтиспис к каталогу Музея Изящных искусств, гравюра на дереве. 1927. 45. «Ex libris» Ю. Купреянова, гравюра на дереве. 1927. 46. Дантон, гравюра на дереве. 1927. 47. Дантон на трибуне, гравюра на дереве. 1927. 48. Заставка, гравюра на дереве. 1928. 49. «Ex libris» М. Поступальской, гравюра на дереве. 1928. 50. Пейзаж, тушь. 1927. 51. Мальчик, гуашь. 1927.

Денисовский Николай. 52. Портрет Г. Б. Якулова, масло. 1927. 53. Портрет И. Чувилева, масло. 1927. 54. Портрет Е. И. Урысон, масло. 1927. 55. Портрет Е. И. Стырской (Кроткой), масло. 1927. 56. Пейзаж под Сухумом, масло. 1927. 57. Пейзаж под Сухумом, масло. 1927. 58. «Ахали — Афони», масло. 1925.

Козлова Клавдия. 59—64. Лесопилка, рисунки для обрезн. гравюры. 1927—1928.

Купреянов Николай. Слобода на Волге: 65. Осень, литография. 1928. 66. Девушка на берегу, литография. 1928. 67. Рыбаки, литография. 1927. 68. Семья рыбака, литография. 1927. 69. Женщина, литография. 1927. 70. Семья рыбака, акварель, 1927. 71—77. Женщины, акварель. 1927. 78—79. Табун у реки, рисунок. 1927. 80—82. Девочки, акварель. 1927. 83—87. Женщины и дети, наброски, кисть. 1927. 88—89. Сенокос, наброски пером. 1927. 90—93. Вечер в комнатах, рисунок, кисть. 1927. 94—97. Квартет им. Страдивариуса, подготовит. рисунки, карандаш. 1928.

Кудряшев Иван. 98. Пространственная живопись, масло. 1926. 99. Рождение планеты, масло. 1928.

Лабас Александр. Из авиационного цикла: 100. Мертвая петля, масло. 1928. 101. Качка на аэроплане, масло. 1928. 102. В кабине, масло. 1928. 103. Пассажир, масло. 1928. 104. Над Кавказом, масло. 1928. 105. Портрет проф. Н. Т. Федорова, масло. 1927. 106. Курсант, масло. 1928. 107—131. Рисунки городского и авиационного цикла, акварель, масло, тушь. 1927—1928.

Лик. 132. Мальчик с меленкой, дерево. 1927.

Лучишкин Сергей. 133. Голод в Поволжье, масло. 1927. 134—136. Прыжки в воду, масло. 1928. 137. Черный бугор, Крестовая гора и Ай-Петри утром, цветной карандаш. 1927. 138. Черный бугор, Крестовая гора и Ай-Петри вечером, цветной карандаш. 1927. 139. Валуево, гуашь. 1927. 140. Валуево, гуашь. 1927. 141. Обрыв, гуашь. 142—146. Алупкинский парк, прессов. уголь. 1927.

Люшин Владимир. 147. Немецкая рабочая делегация в деревне, акварель. 1927—1928. 148. Немецкая рабочая делегация в деревне, тушь и гуашь. 1927—1928. 149. Американская рабочая делегация в деревне, тушь и гуашь. 1927—1928. 150. Дети в сельскохозяйственной коммуне, тушь и гуашь. 1927. 151. Доклад, тушь и гуашь. 1927. 152. Танцующие грузины, тушь и гуашь. 1927. 153. Зоопарк, тушь и гуашь. 1927. 154. Зоопарк, тушь и гуашь. 1928. 155. Зоопарк, тушь и гуашь. 1928. 156. Бабы, тушь и гуашь. 1928. 157—161. Журнальные рисунки, тушь и гуашь. 1928.

Мельникова Елена. 162. Балет, масло. 1927—1928. 163. Тара, тушь. 1927—1928. 164. Балерина, тушь. 1927—1928. 165. Бесплатный проезд, тушь. 1927—1928. 166. Балет, тушь. 1927—1928. 167. У портнихи, тушь. 1927—1928. 168. Шурум-бурум, тушь, 1927—1928.

Пархоменко Константин. 169. Фотограф на бульваре, масло. 1927. 170. Красногвардейцы, масло. 1928. 171. Портрет, масло. 1928. 172. Ветер и дождь, тушь. 1927. 173. Перед расстрелом, тушь. 1927. 174. На бульваре, тушь. 1927. 175. Мать и дочь, уголь, и карандаш. 1928. 176. Сосна, береза и ель, тушь. 1927. 177. Голова, карандаш. 1927. 178. Женщина, тушь. 1927. 179. Женщина и собака, карандаш. 1928. 180. Голова женщины, цветной карандаш. 1927. 181. Набросок, карандаш. 1928.

Пименов Юрий. 182. Актрисы с зеркалами, масло. 1928. 183. Бег, масло. 1928. 184. Оператор, тушь, карандаш, гуашь. 1927. 185. Героиня экрана, тушь, карандаш, гуашь. 1927. 186. Работницы Ленинграда, тушь, карандаш, гуашь. 1927. 187. На ссыпном пункте, тушь, карандаш, гуашь. 1928. 188. Весна, тушь, карандаш, гуашь. 1928. 189. Май, тушь, карандаш, гуашь. 1928. Деревня: 190. Пляска, тушь, карандаш, гуашь. 1928. 191. Вечер, тушь, карандаш, гуашь. 1928. 192. Балет, тушь, карандаш, гуашь. 1928.

Тышлер Александр. 193—200. Лирический цикл, масло. 1928. 201—208. Крым, акварель. 1927.

Штеренберг Давид. Работы по композиции цвета: 209. Натюрморт (яблоки), масло. 1928. 210. Натюрморт (лимон), масло. 1928. 211. Натюрморт (яйцо), масло. 1928. 212. Натюрморт (зеленая коробка), масло. 1928. 213. Натюрморт (гранаты), масло. 1928. 214. Натюморт (поросенок), масло. 1928. 215. Зимний этюд, масло. 1928. 216. Работа, масло. 1928. 217. Иллюстрации к детской книжке «Негритянские ребята», текст О. Гурьян, гуашь, печать. 1927. Цикл «Москва старая и новая»: 218. Человек с медведем, цинк. 1928. 219. Нищие, цинк. 1928. 220. Сцена на улице, цинк. 1928. 221. Калека на улице, цинк. 1928. 222. Извозчик, цинк. 1928. 223. Демонстрация, цинк. 1928. 224. Заклепщик, цинк. 1928.

Шифрин Нисон. 225. Рисунки, тушь, гуашь. 1927—1928. 226. Иллюстрации к детским книгам, 1927. 227. Деревня — рисунки к постановке «Черный Яр» — Госпедтеатр.
Эллонен Виктор. 228. Женщина с мячом, клееные доски. 1926. 229. Чернозем, дерево. 1926.

Экспоненты

Аркин Аркадий. 230. Иллюстрация к повести Р. Роллана «Пьер и Люс», уголь, пастель. 1926. 231. Иллюстрация к повести Р. Роллана «Пьер и Люс», уголь, пастель. 1926. 232.

Иллюстрация к поэме А. Блока «Двенадцать», уголь, карандаш. 1925.

Виноградова Елена. 233. Пейзаж, масло. 1928.

Гуревич Михаил. 234. Бульвар, масло. 1927. 235. Замоскворечье, масло. 1926. 236. Улица зимой, масло. 1928. 237. Московские задворки, масло. 1928.

Гуров Николай. 238. Пейзаж, масло. 1926. 239. Пейзаж, масло. 1927.

Зусман Леонид. 240. Биллиард, масло. 1927.

Ивановский Иван. 241. Девочка, масло. 1928.

Игумнов Андрей. 242. Пильщики, масло. 1927.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Цветные вклейки

ОГЛАВЛЕНИЕ

Владимир Иванович Костин

ОБЩЕСТВО СТАНКОВИСТОВ

Редактор Г. И. Чугунов. Оформление Л. Д. Каминского. Художественно-технический редактор Ю. Э. Фрейдлина. Корректор М. Г. Арди. Сдано в набор 28/II 1975 г. Подписано к печати 21/XI 1975 г. Формат $70 \times 90^1/_{16}$. Бумага мелованная. Печ. л. 11 (усл. л. 12,87). Уч.-изд. л. 11,419. Тираж 10 000. Зак. 9136. Изд. № 403469. М-21680. Цена 1 р. 63 к. Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 196126, Звенигородская, 11.
Цветные клише изготовлены в московской типографии № 5 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, 129243, Маломосковская ул., 21.

1 р. 63 к.